تطور الصورة الشعرية عند شكسبير



This Shadowe is renowned Shakespear's? Soule of th'age
The applause? delight? the wonder of the Stage.
Nature her selfe, was proud of his designes
And joy'd to weare the dressing of his lines;
The learned will Confess, his works are such,
As neither man, nor Muse, can prayse to much.
For ever live thy fame, the world to tell,

POEMS:
VVRITTEN
BY
WIL. SHAKE-SPEARE.
Gent.



Printed at London by Tho. Cotes, and are
to be sold by John Benson, dwelling in
St. Dunstans Church-yard. 1640.



تأليف: وولفجانج إتش كليمن

ترجمة: جمال عبد الناصر

مدحت الجيار

جمال جاد الرب

تقديم و مراجعة: جمال عبد الناصر

666

المشروع القومى للترجمة

تطور الصورة الشعرية عند شكسبير

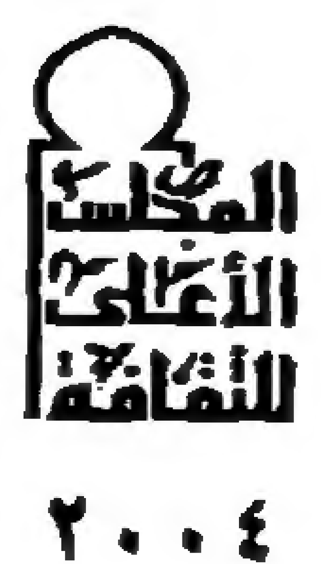
تــــــــــأليف: وولفجانج إتش كليمن

ترجمـــــــــــة: جمال عبــد الناصـــر

ومـــدحت الجيـــار

وجمال جــاد الــرب

مراجعة وتقديم: جمال عبــد الناصـــر



٢٠٠٤

المشروع القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٦٦٦
- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير
- وولفجانج إتش كليمن
- جمال عبد الناصر
- مدحت الجيار
- جمال جاد الرب
- الطبعة الأولى ٢٠٠٤

هذه ترجمة كتاب:

The Development of Shakespeare's Imagery
By: W.H. Clemen

شارع الجبلاية بالأوبرا ـ الجزيرة ـ القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo
TEL: 7352396   Fax: 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمـذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

المحتويات

مقدمة المراجع

ربما كان هذا الكتاب، "تطور الصورة الشعرية عند شكسبير"، الوحيد في اللغة العربية في هذه اللحظة الزمانية، الذي يمكن الاتكاء عليه لفهم طبيعة التصوير الشعرى كما احترفه وأبدعه شاعر الإنسانية الأول وليام شكسبير (١٥٦٤ – ١٦١٦). وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على جدوى وجدية المشروع القومى للترجمة، الذى يضطلع به – بلا هوادة أو كلل – المجلس الأعلى للثقافة، فى ظل ظروف عولمية وكونية، يمر فيها المجتمع الإنسانى بمنحنى خطر، يشهد فيضا معلوماتيا يفوق استيعاب البشر، وتنوء بحمله الذاكرة البشرية.

ولعل هذا ما جعل ترجمة مثل هذا الأثر الأدبى أمرا فى غاية الأهمية، لأنه – ببساطة شديدة – يضعنا فى الحال فى بؤرة النشاط الذهنى، الذى حرك مخيلة شكسبير، وجعل قريحته تتفتق عن جانب مهم من جوانب إبداعه المتميزة والعديدة، وأعنى به كيمياء التصوير الشاعرى، التى لم تتجل فى قصائده فحسب، قصيرة كانت أم طويلة، سونيتية تأملية أم غنائية إيقاعية، وإنما تخطت هذه إلى مسرحياته أيضا، ملهوية كانت أو مأسوية، أخلاقية أو تاريخية، على مختلف فترات إبداعها، وبصرف النظر عن ظروف كتابتها، التى عكست، كما هو معلوم، خطا بيانيا تصاعديا، يصل الأعمال الباكرة بتلك الوسطى، وربط الاثنين معا بالأعمال المتأخرة، التى اعتلى شكسبير فيها قمة جبل برناس، معلنا عن تفرده واستطالة قامته الأدبية، حيث لم تضارعها حتى الآن قامة أخرى.

وعلى قدر أهمية العمل كان اختياره ضمن الآثار الثقافية للمشروع، وعلى قدر مغزاه جاءت ترجمته على أيدى فريق من المتخصصين، ليس فقط فى مجال الترجمة، ولكن فى مجال الأدب والنقد أيضا بشكل عام. فكتاب "تطور الصورة الشعرية عند شكسبير" لصاحبه الدكتور وولفجانج إتش. كليمين غاية فى الأهمية، لأنه يكشف عن عبقرية الفكر التصورى لدى الكاتب الإنجليزى الأشهر. ولكن مغزاه يتجاوز هذا البعد الأحادى الفردى، ليضىء جانبا بالغ الخطورة من آليات الإبداع الفنى فى الأدب الإنجليزى فى ذروة عصر النهضة الأوروبية، خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر، الذى شهد نشاطا أدبيا غير مسبوق (وربما غير ملحوق أيضا) من جانب معاصرى شكسبير، من فطاحل العصر، ممن تأثر بهم وأثر فيهم. وتوافقا مع هذا المغزى الكبير للكتاب، أسند المجلس الأعلى للثقافة نقله إلى العربية لثلاثة من المترجمين الأكفاء: الأستاذ الدكتور مدحت الجيار، أستاذ الأدب العربى، والناقد الأدبى المعروف بمؤلفاته فى مجالات الأدب كافة، والأستاذ جمال جاد الرب وهو مترجم ذو قدرات خاصة، وعلاقته باللغة الإنجليزية تمتد إلى زمن طويل، والأستاذ الدكتور جمال عبد الناصر، أستاذ الأدب الإنجليزى، والناقد الأدبى ومؤسس جماعة "قراءة" للنقد والترجمة. إذن فريق العمل جمع بين الخبرة فى مجالى الأدبين العربى والإنجليزى، علاوة على الخبرة العملية فى ساحة الترجمة فى مجال اللغة الإنجليزية على وجه الخصوص، وكلها عوامل نرجو أن تسهم فى الإعلاء من شأن هذا السفر الذى يصدر للمرة الأولى باللغة العربية.

وجدير بالذكر هنا أن مؤلف الكتاب الأصلى، وهو كليمين، كان يعمل أستاذا للأدب الإنجليزى – بجامعة ميونيخ. ولأنه كان ألمانى الجنسية فقد وضع الكتاب أولا باللغة الألمانية – كما يذكر فى تصديره – وذلك فى عام ١٩٣٦. ولكنه لما لم يحدث الصدى المطلوب، لعدم اتساع رقعة اللغة الألمانية آنذاك (وإن لم يزل الحال كذلك حتى اليوم)، فقد قرر أن يترجمه إلى اللغة الإنجليزية، التى كانت قد بدأت فى

الانتشار الدولى السريع، حتى قبل عصر المرئيات والفضائيات والحاسبات الآلية وشبكات الاتصال الكونية، فأخذ ذلك منه ما أخذ من الجهد والوقت، إلى أن أتم ترجمته عام ١٩٥٠ تقريبا، لتصدر الطبعة الأولى منه عام ١٩٥١ (دار ميثوين) ثم راح يراجعه طوال ثمانى سنوات، مضيفا إليه بعض الفصول الجديدة، حتى أكمله فى صورته النهائية عام ١٩٥٩ (وإن لم يتناول جميع أعمال شكسبير المسرحية) لتعود دار ميثوين لتصدره مجددا، بعد عدة طبعات منقحة، وذلك فى عام ١٩٦٦. وهذه هى طبعة الكتاب التى قام فريق العمل هنا بنقلها، بتكليف من الأستاذ الدكتور جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة، الذى أحسن الاختيار هنا مرتين، مرة لترشيحه للكتاب الذى يتناول منطقة طالما عشقها، وهى الصورة الشعرية التى أعد فيها أطروحتيه للماجستير والدكتوراه، ومرة أخرى لترشيحه لكل من الأستاذ الدكتور مدحت الجيار والأستاذ الدكتور جمال عبد الناصر، فالأول كتب رسالتين جامعيتين حول الصورة الشعرية، والثانى متخصص فى المسرح الشكسبيرى.

غير أن هذا الكتاب فى صورته الأصلية لم يكن الدراسة النوعية الأولى فى مجاله. ولكنه كان – بكل تأكيد – أول دراسة مستفيضة من نوعها، وفقا لملاحظة الأستاذ الدكتور محمد عنانى فى عرضه له (من قضايا الأدب الحديث، هيئة الكتاب، ١٩٩٥، ص٥٠٠ – ٥١٢)، فقد سبقته إلى ذلك الدكتورة كارولاين ف. ى. سبيرجون، عندما أصدرت كتابها الشهير "الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها" وذلك فى عام ١٩٣٥، بعد سلسلة من المحاضرات راحت تلقيها فى مدينة لندن، طيلة عدة أعوام حول الصورة الشعرية عند شكسبير (صدرت طبعة رخيصة من الكتاب ضمن مطبوعات جامعة أكسفورد عام ١٩٦٠). وعلاوة على استفاضة كتاب كليمين كان تميزه أيضا – إن لم تقل اختلافه – عن كتاب سبيرجون، شكلا ومضمونا، لا سيما على مستوى نقطة الانطلاق ومحطة الوصول. فالدكتورة سبيرجون تنطلق من طرح استفهامى جدلى، وأعنى به "هل

يتسنى للصورة الشعرية أن تميط اللثام عن شخصية المبدع ومزاجه الفنى ومضامين أعماله؟" أما الدكتور كليمين فينطلق من فرضية مقبولة فى طرحها، وموضوعية فى تناولها، بل ومنطقية فى منهجها، وأعنى بها: "أن الصورة الشعرية جزء لا يتجزأ من نسيج الإبداع لدى مبدع بعينه، عبر مراحل تطور فنه؟ إذ لا تنفصل عن همومه وسياقاته وبنيات أعماله الكاشفة، فى ظل المعطيات الزمكانية".

وعلى خطورة طرح سبيرجون الجدلى، فقد أثمر جهدها عن بعض الاستنتاجات (الجدلية أيضا) التى ربما ضاعفت من حيرة قراء الأدب ومتذوقيه، وبخاصة أولئك الذين يهتمون بالشأن الشكسبيرى، الذى هو محير أصلا، لافتقار مستودع مؤرخى الأدب إلى كثير من الحقائق والدلائل التى قد تزيل كثيرا من الغموض والأمور الخافية المتصلة بحياة وفن شكسبير.

أما عن فرضية كليمين، فبرغم اتساقها والمعايير العقلانية البسيطة والأولية، فقد أغفلت سنوات من تطور مهارة شكسبير الدرامية، شهدت مثلا رائعته "الليلة الثانية عشرة" على مستوى الملهاة، ومسرحيته الشهيرة "هنرى الرابع"، على مستوى الدراما التاريخية، و"عطيل"، وهى واحدة من أفضل المأسويات الشكسبيرية. فمثل هذه المسرحيات – إن لم نقل أيضا "ترويلاس وكريسيدا" و"حسن كل شيء مادام ينتهى حسنا" و "ضجة صاخبة حول لا شيء" – إما أنها ظهرت فى فصول غير منفصلة، أو تمت الإشارة إليها بشكل عارض، مما أهمل الظروف الكامنة خلف تلك الأعمال على اختلاف مناحيها. وفيما عدا هذا الإغفال الذى لم يكن متعمدا – فى تقديرى –. فإن الكتاب يسد فجوة فى رحلة إبداع شكسبير، طالما مثلث عقبة فى طريق الفهم والتأويل، ربما على العكس من كتاب سبيرجون، الذى رغم استثارته لرغبة القراءة، بمحاولته سبر أغوار منطقة ملغزة تنطوى على صلة الفنان بما يصنع، لم تقدم إلا القليل على صعيد الصورة الشعرية، على نحو ما لاحظ الناقد الإنجليزى الكبير ج دوفر ويلسون (فى تصديره للكتاب الذى بين

أيدينا)، ربما لطريقته الإحصائية، الضرورية لأية دراسة علمية، وغير المناسبة لمثل هذه الدراسات الأدبية النقدية، وربما لمحاولة مؤلفته فرض استنتاجها (التى كانت فى معظمها مضللة بعض الشىء) على القارئ قسرا، وربما - وهذا هو الأرجح - لكثرة إيحاءاتها بالنزعات الفردية لدى الفنان، التى سوف تظل دوما، عالما خبيئا يراود خيالنا عن نفسه!

على أى حال، فعلى الرغم من كل هذه الملاحظات، إيجابية كانت أو سلبية، فإن كتابى "الصورة الشعرية عن شكسبير ودلالاتها" لسبيرجون و"تطور الصورة الشعرية عند شكسبير" لكليمين على درجة من الأهمية تاريخيا وأدبيا ونقديا، شعريا ومسرحيا، وبلاغيا وجماليا، ومن ثم كان حرص المجلس الأعلى للثقافة على التصدى لكتاب كليمين على وجه الخصوص لترجمته إلى العربية، لإلقاء بؤرة ضوء على فن كاتب كان رمزا لجيل بأكمله، لعصر بذاته ولتقليد أدبى عرفه مؤرخو الأدب قبل نقاده، بالعصر الذهبى للشعر والمسرح الإنجليزيين.

وندعو الله - العلى القدير - أن نكون قد وفقنا، أنا وزميلاى الأستاذ الدكتور مدحت الجيار والأستاذ جمال جاد الرب، فى نقل هذا السفر الأدبى المهم بما يعود بالمعرفة والنفع على قارئ العربية من متذوقى الأدب، والشعر المسرحى بشكل خاص.

جمال عبد الناصر

تصدير

إنه لمن دواعى الشرف أن يطلب منى كتابة تصدير لهـذا الكتـاب، ومـن دواعى السرور أن أرى بروفاته النهائية أمامى، لا سيما أنها تؤكد أن ناقدا طالمـا أعجبت به منذ أمد بعيد، وتعلمت منه، سوف يصير أخيرا فـى متنـاول القـراء الإنجليز ممن لا يعرفون اللغة الألمانية، وأمـام طـلاب جامعاتنـا علـى وجـه الخصوص، الذين تاهوا وسط اللغط السائد عن شكسبير، وصاروا فى أشد الحاجـة إلى التعرف على التيارات النقدية العقلانية الموجودة على الساحة.

ومنذ عشرين عاما بدأت الدكتورة كارولاين سبيرجيون فى إلقاء بحوث فـى لندن، جعلت بعضنا يفكر فى الصور الشعرية عند شكسبير، ونشـرت فـى سـنة ١٩٣٥ كل ما توصلت إليه فى كتابها "الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتهـا"، وتصادف فى ذلك الوقت أننى اندفعت إلى تقصى جانب من الموضوع مـن أجـل إعداد طبعة لمسرحية "هاملت"، حيث تبين أن آثار الصور الشعرية ومثيلاتها كانت واضحة بشكل لا يمكن إغفاله. وكان لدى الدكتورة سبيرجيون كثير مـن الأشـياء المثيرة، ولكنها لم تقدم إلا القليل على صعيد الصورة الشعرية. كما أننـى شـعرت أيضا بأن طريقتها الإحصائية، وهى طريقة صحيحة وضرورية فى أيـة دراسـة علمية، وإن لم تكن مناسبة لغرضها، بل كانت أحيانا مضللة إذا تم تطبيقهـا علـى العمل الفنى، غير أنها كانت مفيدة نوعا ما، لأن إحصاءاتها ربمـا قـدمت نمـاذج للصور الشعرية التى نصادفها مرارا وتكرارا فى أية مسرحية.

إلا أننى لم أقتنع بمحاولاتها فى استنباط النزعات الشخصية عند شكسبير من تلك الإحصاءات و ظللت غير مقتنع بإيحاءاتها. ذلك لأن أى ناقـد يكتـب بشـكل

مستمر يعرف أن الاستعارة التى ربما يكون قد اقتبسها من كاتب آخر (كما فعل شكسبير فى كثير من مسرحياته) لا تتصل كلية باهتماماته الخاصة، وربما تتزايد وتصبح عادة ثابتة فى ذهنه. وحينئذ بعد مرور عامين أو ثلاثة وقع تحت يدى كتاب "الصور الشعرية عند شكسبير" الذى قامت عليه الطبعة الإنجليزية المنقحة والموسعة لكتابنا هذا، حيث أشبع الرغبة التى اثارتها الدكتورة سبيرجيون. وإننى مدين بمعرفتى بذلك الكتاب لخطاب حماسى جاءنى من السير أرنولد ويلسون الذى لقى حتفه على متن طائرة فوق فرنسا فى نوفمبر سنه ١٩٤٠، مما أضاع على الفرصة لتقديم الشكر له ، أو لنتدارس معا الملاحظات على الكتاب الذى رأينا أنه إضافة قيمة للوقوف على عالم شكسبير الإبداعى.

ويتحدث الدكتور كليمين باحترام عن كتاب الدكتورة سبيرجيون الذى لا يمكن أن يتخطاه فى هذا المجال كتاب آخر. وقد تم نشر كتابه "الصور الشعرية عند شكسبير" بعد مرور عام واحد من صدور كتابها "الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها"، إلا أنه ظل لفترة طويلة يسير بخطوط مستقلة عن الخط الذى سارت فيه. ولعل أفضل وسيلة للدلالة على أن هناك مواصفات خاصة لكتابه هى طرح الأهداف والوسائل المختلفة لكل منهما. ففى الوقت الذى تعتمد فيه طريقتها على الإحصاء نجد أن طريقته تقوم على التناسق والتكامل. إن هدف سبيرجيون هو إلقاء الضوء على شخصية شكسبير الإنسان، بينما هدف كليمن استيضاح فن الشاعر والكاتب المسرحى، وهكذا نجد أنه فى الوقت الذى تهتم فيه سبيرجيون بالصور الخيالية بشكل عام، والتى تصنفها حسب فحواها بغرض تبيان اتجاهات واهتمامات وأذواق الكاتب، نرى أنه يركز على شكل ودلالة صور خيالية بعينها أو مجموعات من الصور الخيالية داخل سياقها فى النصوص أو الحوار أوالمسرحية التى تذكر فيها. والحقيقة الأساسية بالنسبة للمسرحية فى نظره هى أن الصورة الشعرية:

تستمد جذورها من المسرحية ككل إذ كيف تتطور مع جو المسرحية أو تشارك أو تسهم فى توضيح سياق المعنى، وإلى أى مدى يمكن أن تعزز الصور الأثر النهائى وتشكله".

هذه هى المشكلات التى تناقشها الصفحات التالية، وهى مشكلات تقنية، لا سيرية، إلا فى حدود توضيح تطور فن شكسبير بشكل رائع.

ويتقارب الناقدان فى مسرحية "هاملت"، حيث يدين الكتاب الثانى بالشىء الكثير للكتاب الأول. غير أننا لا نجد ما يمكن أن يوضح الاختلاف فى نظرتيهما أو اتجاهيهما أكثر مما نجد هنا؛ فالدكتورة سبيرجيون بتوضيحها الدور الأساسى الذى تلعبه الصور الخاصة بالمرض والفساد فى مسرحية "هاملت"، فإنها ترجع ذلك أولا إلى دولة الدنمارك وإلى الحالة النفسية لأميرها وبالقياس إلى مزاج الكاتب نفسه. وهكذا فإن شكسبير كما تستنتج لا ينظر إلى مشكلة هاملت:

> على أنها مشكلة فرد إطلاقا، ولكن على أنها شىء أعظم بكثير، شىء أكثر غموضا، كحالة لا يعد الفرد فيها مسئولا أكثر من مسئولية شخص مريض يلام على العدوى التى أصابته ودمرته، ولكنها فى تمكنها منه تقتيه وتدمره بلا هوادة، كما وتدمر معه الآخرين سواء أكانوا أبرياء أم مذنبين. تلك هى مأساة هاملت وربما تكون السر المأساوى الرئيسى فى الحياة.

("الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها" ص٣١٩)

وراء هذا المفهوم تكمن الصورة الفلسفية عند شكسبير، والمحفوفة بهموم الحياة على شفا الفترة المأساوية التى سماها داودن "الأعماق" وذلك سنة ١٨٧٥. وبمعنى آخر فهى تعكس رد الفعل العاطفى لمدرسة القرن التاسع عشر الرومانسية

فى نقد شكسبير. فإذا تحولت إلى الفصل الخاص ب "بهاملت" فسوف تجد كثيرا مما يشى بالأبعاد الجمالية للنص، بما فى ذلك الضوء الذى يلقيه اختيار البطل للصور على شخصيته، ولكنك أبدا لن تجد شيئا عن "مشكلة هاملت". أما عن صور الفساد التى يذهب الدكتور كليمين إلى أنها تسهم كثيرا فى خلق الجو العام للمسرحية، فهذه لا يرجعها إلى شخصية هاملت، ولا إلى الحالة المزاجية لمن رسم شخصيته، ولكنه يرجعها إلى الفن الدرامى الذى أكسب المسرحية وحدتها الفنية التى تتبع من حقيقتين أساسيتين للحبكة وألا هما: جريمة الزنا القذرة بالمحارم التى ارتكبتها جيرترود، والتى تنتقل عدواها إلى الابن، و"استخلاص الجذام" الذى حقن به كلوديوس جسم أخيه النائم.

أشبه ما يكون بالمجذوم الذى يظهر جلده كريها تعافه النفس.

("الصورة الشعرية عند شكسبير، ودلالاتها" ص ٣١٩)

ولكن يبدو أننى احتجزت القارئ طويلا بدلا من أن أجعله يلج فى عالم الكتاب ليستمتع به. بيد أن شخصا مثلى فى سن السبعين عاش وعانى مثل باقى أبناء جيله من صراعات بين إنجلترا وألمانيا كانت مهلكة للطرفين، يجد بعض المواساة فى ظل مستقبل هذا العالم الذى تخيم عليه بالمتاعب، من خلال هذه الدراسة الثرية والمثيرة بعمقها" لأعظم شعراء إنجلترا والتى جاءت عبر أديب ألمانى. ومما يبعث السرور حقا أن نعرف أن مؤلفه لم يزل شابا، بل إن هذا الكتاب هو باكورة نتاجه النقدى الذى سيطلع علينا به تباعا.

ج. دوفر ويلسون

تمهيد المؤلف

إن مادة هذا الكتاب مبنية بصفة عامة على دراستى الأولية التى كتبتها باللغة الألمانية تحت عنوان "الصور الشعرية عند شكسبير: تطورها ووظائفها فى العمـل الدرامى" (بون ١٩٣٦). غير أن النص فى الكتاب الأول قد تم تغييره كثيـرا وتـم تنقيحه ومراجعته، وأضيفت إليه فصول جديدة، وتم استبعاد فصول أخرى من هذه النسخة الجديدة. ومنذ سنة ١٩٣٦ طلعت علينا دراسات كثيـرة تتنـاول الصـور الشعرية عند شكسبير، ومن ثم نجد الكثير من الأفكار عن الصور الشـعرية التـى يتناولها هذا الكتاب مطروحة بإسهاب فى دراسات ومقالات أخرى. ولكن يبدو أنـه لم ينشر أى كتاب حتى الآن عن تطور الصورة الشعرية عند شكسبير، بحيث يعالج الملامح المختلفة من ناحية تطور الفن المسرحى لديه. وهكذا فعلى الرغم من سيل الكتب الجديدة عن شكسبير فإن نشر هذه الدراسة له ما يبرره، خاصة وأن طبعـة كتابى الألمانى الباكر قد نفدت بعد نشره بفترة وجيزة.

وأود أن أعبر عن امتنانى الخالص أولا وقبل كل شيء للدكتورة أونا ألـيس فيرمور لدعمها المتواصل ونصائحها الغالية، وعن تقديرى للدكتور جـون دوفـر ويلسون لتحمسه وتشجيعه لى فى بداية المشروع. وأيضا عن شكرى الجزيل للسيد ج. ب ديكسون ، والدكتور ج. و. ب بورك، وكذلك للسيدة مرجريـت د. سـنفت التى ساعدتنى فى التحرير النهائى للنص الإنجليزى. ويستحق الشكر الجزيل أيضا الدكتورة لوت شميتز لتفضلها بالسماح لى بالاقتباس من أطروحتها التى لم تنشرها بعد، وهى دراسة ممتازة بعنوان "الخطاب والشخصية عند شكسبير" (جامعة ميونخ سنة ١٩٤٩)، كما أتوجه بشكرى أيضا لكل من مارثا زيجلـر واليزابيـث ميـرل

لكتابة الخطوطة بالآلة الكاتبة ومراجعة الاقتباسات، والنص المستخدم هـو طبعـة جلوب.

وفى مثل هذا النوع من الكتب يدين المؤلف بالكثير لسعة المعارف والعلـوم الخاصة بشكسبير، وهذه المعرفة غنية عن التعريـف ولا يمكـن حصـرها فـى هوامش. إننى بذلك أقدم شكرى الخالص لجميع النقاد الذين أعـانونى علـى فهـم وقراءة شكسبير.

ولفجانج هـ. كليمين

ميونيخ ـ يناير ١٩٥١

مقدمة المؤلف

لعل من يتجشم عناء المقارنة بين الصور الشعرية فى "أنطونيو وكليوباترا"، ومثيلاتها فى "هنرى السادس" أو" نبيلا فيرونا"، لن يسعه إلا أن يتأثر كثيرا عندما يكتشف الفرق بينها، فهى متباعدة جدا لدرجة أن مجرد إيجاد صلة أو نقلة بين أساليبها يعد أمرا مستحيلا. ولكن عند التعمق فى درامات شكسبير وفحص كل مسرحية كتبها على حدة، بدءا من الأعمال الأولى حتى المأساويات المتأخرة فسوف يتضح أنه قد تم التحضير لتلك الأعمال الباكرة خطوة بخطوة وهنالك نقف أمام تطور مذهل وفريد من نوعه لعنصر من عناصر التعبير الشعرى ، أمام ارتقاء مذهل وإنجاز عظيم أيضا، قلما نجدهما فى أى شاعر آخر. إن هدف هذا الكتاب أن نصف كل هذا فى أوجهه وأشكاله المستقلة، وأن نوضح صلته بالخط العام لتطور عبقرية شكسبير.

إن من يشغل نفسه بشكسبير بصورة مطلقة يكون لديه على الأقل مفهوم ما للتطور العام لفنه. غير أننا إذا درسنا هذا التطور بتفصيل أكثر، وإذا أدركنا تماما ما نشعر به فى البداية بصورة غامضة وعامة، فإننا سوف نكون مجبرين على العودة مرارا وتكرارا إلى حقيقة تفرده الخاص؛ إذ يتوجب علينا حينئذ أن ندقق النظر فى مراحل التطور المنفصلة بشكل عام لكى نستوعب ما هو أكثر خصوصية وعمومية. وهكذا نجد، على سبيل المثال، مشاهد ومواقف متشابهة فى العديد من المسرحيات، لا مناص من مقارنة كل منها بالأخرى. ولا مناص من النظر فى كيفية بناء شكسبير لحبكة المسرحية وكيفية رسمه للشخصيات من الرجال والنساء. ووصفه للطبيعة وتوظيفه لتقنيات العرض المسرحى والإعداد

للحظة التأزم والانفراجة التى تعقب سلسلة الصراعات. فمن خلال النظر فقط فـــى كل هذه الأمور نستطيع التوصل إلى صورة محددة لما يمكن أن نســميه التطــور العام لفن شكسبير. ومن خلال النظر فى طريقة تطور كل عنصر مــن عناصــر الأسلوب الشكسبيرى يمكن لهذا الكتاب أن يسعى نحو الوصول إلى مفهــوم أكثــر وضوحا لتاريخ فن شكسبير فى شموليته.

ولكن يجب التذكر أن كل بحث لتطور فردى يحمل فى طياته خطورة إغفال الصلة بين هذا العنصر والمسرحية ككل متكامل. إننا ننسى ببساطة أن هذا التمييز الذى نقوم به بين عناصر الفن الدرامى المختلفة هو بطبيعته مصــطنعا. إن رســم الشخصيات والعقدة وجو المسرحية ومعمارها، كل هــذا لا يتواجــد فــى الواقــع ككيانات مستقلة تختلف كل واحدة منها عن الآخرى. إن ما هو موجود حقــا شــيئا واحدا، هو المسرحية ككل. وكل ما عداها مجرد مظهر نفصله عن العمل الكلــى، لكى نسهل بحثنا نجعله أكثر قابلية للتفسير. وهنا تكمن الصعوبة النهائية والتى تعد مسئولة عن السمة ذات الإشكالية التى تنسحب على كــل البحــوث الأدبيــة كافــة والمعنية بالتطور الشعرى. ويمكن فقط أن يصبح التطور الكلى ملموسا وواضــحا من خلال الدراسة الخاصة لمثل هذه المظاهر المنفصــلة. ولكــن مــنهج الفصــل والعزل هذا قد يدمر جماليات العمل الشعرى.

ومن ثم يجب أن يكون هدفنا أن نقلل الخطأ إلى أقل حد، الخطأ الذى يرجــع إلى عزل الصورة الشعرية عن بقية العناصر فى العمل الدرامى. وهــذه الدراســة تسعى إلى توضيح مدى التنوع والتلون فى الحالات والمتغيرات التى تحــدد شــكل وطبيعة كل صورة، وتبيان كيف أن الكثير من العوامــل لابــد أن يوضــع فــى الاعتبار، لكى نستوعب كل الخواص الحقيقية للصورة الشعرية فى المسرحية. وإنه لشىء مغر أن نختبر فقرة مستقلة من كتابات شكسبير، فغالبا ما يعطينا هذا متعــة جمالية عالية. ولكن ذلك منهج مناسب فقط فى قليل من الحــالات. ومخــادع فــى

معظمها، لأننا قد نختبر النص المعطى لنا من وجهة نظر قد لا تتوافق مع قصد شكسبير، وذلك لأنه عندما كتب هذا النص فإنه قد كتبه فى موقف خاص وفى لحظة معينة فى مسرحيته. إن الظروف الخاصة التى يحتويها هذا الموقف قد احتفظ بها فى ذهنه، وفكر فيها فى أثناء صياغته النص، وكان يسعى أحيانا عن طريق الصورة إلى أن يضيف تعبيرات يشدد عليها لزيادة الإحساس بالشخصية التى يهتم بها. وفى أحيان أخرى ربما يكون قصده أن يعطى للجمهور لمحة تمهد لفهم ما هو قادم، أو ربما يقدم لنا البديل لأحد الموضوعات الرئيسية التى يطرحها من خلال المسرحية، وقبل أن ندعى أننا نستحسن صورة أو مجموعة ما من الصور ونقدرها حق قدرها، يجب علينا أن نعرف أولا الهدف المحدد الذى تحققه هذه الصورة عند ورودها.

والصورة المنفصلة التى نراها خارج السياق تعتبر نصف صورة فقط. وكل صورة، بل وكل استعارة تدب فيها الحياة، يصبح لها مغزى فقط من خلال السياق: فبالنسبة لشكسبير تشير الصورة، وراء المشهد الذى تمثله، إلى الفصول السابقة أو اللاحقة، وهى غالبا ما تشير الى المسرحية كلها، ومن ثم تبدو كخلية فى نسيج المسرحية وترتبط بها من نواح كثيرة.

وهدف هذا الكتاب هو دراسة هذه العلاقات والروابط، بهدف الوصول الى طريقة متكاملة بحق لفهم الصور. وهناك أسئلة معينة مهمة تتبع بشكل طبيعى من هذا المدخل. يجب علينا أولا أن نضع فى الاعتبار السياق الذى تقع فيه الصورة، ونتعرف كيف تكون الصورة والاستعارة مرتبطة بتسلسل الأفكار، وكيف تتناسب مع بنية النص؟ وما إذا كانت هناك معايير نستطيع بواسطتها أن نميز بين درجات الارتباط.

وهنا يتبادر إلى أذهاننا سؤال آخر ألا وهو: هل هناك أثر لصور معينة من الحديث الدرامى والحديث الفردى والحديث المشترك على طبيعة الصورة؟.

وكموقف درامى فان هناك دافع محدد أو تشويق وراء كل صـــورة. وهنـــا تتراءى أمامنا الأسئلة الآتية: أى الدوافع بصفة خاصة تنتج عنها الصور؟ ومن أى المواقف تنبثق معظم الصور؟ وما العلاقة بين الصور والمناسبات التـــى ظهـــرت فيها؟

إن كل صورة تستخدمها شخصية بمفردها. هل استخدام الصـــور الخياليـــة يختلف تبعا لكل شخصية؟ هل يمكن أن نتبين العلاقة بين طبيعة الرجل والمرأة عند شكسبير، وطريقة استخدامها للصور الخيالية؟ هل نجد شخصيات عنـــد شكســـبير تتميز بصفة خاصة بالحديث بالصور؟

هذه العلاقات يشير كل منها بدوره إلى حقيقة أساسية مؤداهـــا أن الصـــورة تستمد جذورها من المعنى الكلى للمسرحية، وتنمو مع جو المسرحية. ولكن كيـــف تسهم فى خلق الجو العام للمسرحية أو تسهم فى توضيح معنى الكلام مـــن خـــلال السياق؟ وإلى أى مدى تكون الفاعلية التامة للمسرحية معززة ومتنوعة عن طريـــق الصورة؟ إن توزيع الصور فى المسرحية بأكملها غالبا ما يكـــون مثيـــرا للانتبـــاه ومؤديا إلى بحث العلاقات بين البناء الدرامى واستخدام الصورة الشعرية.

وهكذا فمن الضرورى أن توحى إلينا الصورة الشعرية بالمشكلات الرئيسية الموجودة فيما وراء البنية المعقدة للمسرحية. وقد أوضح ســـوينبرن أن "الســـمات الداخلية والخارجية لعمل الشاعر لا تقبل بطبيعتها التجزئة..."، وأضاف أن "النقـــد الذى يشغل نفسه فقط بالقشرة الخارجية أو التقنيات السطحية لعمل مبدع كبير، دون النظر إلى الجو أو الفكر الذى يعرضه، لا يمكن أن يكون له مثل هذه القيمة العالية جدا"[1].

ونستطيع أن نخطو خطوة أخرى، ونقول إنه لـــيس مـــن الممكـــن تفســـير

---

(١) سوينبرن، "دراسة لشكسبير"، ١٩٠٢، ص ٧ – ٨.

الخصائص الأسلوبية قبل أن يتضح لنا تماما الفكر الذى يقف خلف عمل المبــدع. ولعل كلمة أسلوب لها معان كثيرة، ومن ثم فهى معرضة لتفسيرات أكثر تنوعــا، وفى السنوات القليلة الماضية لم تكن ثمة محاولات ولو قليلــة للارتقــاء بمفهــوم الأسلوب إلى مكانة أسمى، ولتفسيره بطريقة توضح دلالته الحقيقيــة[1]. غيــر أن أسلوب شكسبير لم يتم تحديده بوضوح إلا منذ فترة قريبة ماضية، وحيث تم وصفه على أنه "نتاج الشخصيات والعواطف والمواقف التى تظل باقية فى حقيقة الأمــر، وتوجه القوى إلى الوراء محددة الأسلوب"[2]. وهذا الكتاب أيضا يحاول أن ينظــر الى الصورة الفنية من هذه الزاوية وأن يكشف القوى التى تحددها.

إن الإجابة عن كل هذه الأسئلة سوف نصادفها إذا نظرنا إلى المشكلة علــى أنها مشكلة ارتقاء فحسب.

إن القدرة على ربط الصور الفنية بنسيج المسرحية، هى فــى المقــام الأول مجرد قوة كامنة تتطور وتنمو تدريجيا مع تطور شكسبير نفسه. ونحن نفتقــد فــى المسرحيات الباكرة لشكسبير كثيرا من الوظائف التى استطاعت الصورة أن تحققها فى المسرحيات المتأخرة. فقد اكتشف شكسبير بشكل تدرجى الإمكانيات التى تقدمها الصورة لكاتب الدراما، ففى يديه راحت الاستعارات تتطور تدريجيا لتصبح أدوات فعالة جدا، وهى تؤدى أولا مجموعة وظائف قليلة وبسيطة، ثم تسهم بعد ذلك فــى تحقيق أهداف متعددة فى الوقت ذاته، وتلعب دورا حيويا فى رسم الشخصيات فــى المسرحيات، وفى التعبير عن الموضوع الدرامى، فتصبح الصــورة فــى النهايــة

---

(٢) انظر وقارن ميدلتون مرى، "مشكلة الأسلوب"، لندن، ١٩٢٥، وأوين بارفيلد، "تخير الألفاظ فى الشعر"، لندن، ١٩٢٨ و س. هنرى و. ويلز، "الصورة الشعرية"، نيويورك، ١٩٢٤. وستيفن ج. براون، "عالم الصور الشعرية"، لندن، ١٩٢٧. وداى لويس، "الصورة الشعرية"، لندن، ١٩٤٧ وروزموند تــوف، "الصور الشعرية والصور البيانية فى عهد اليزابيث"، مطابع جامعة شيكاغو، ١٩٤٨.

(٣) أوليفر التون "الأسلوب عند شكسبير"، محاضرة فى الأكاديمية البريطانية، ١٩٣٦.

النسق المفضل للتعبير فى أخريات مؤلفات شكسبير. وهـذه الحقيقـة التـى هـى معروفة جيدا لدى قراء شكسبير جديرة بالبحث والتفسير. ولعلنـا نتسـاءل: لمـاذا يستبدل شكسبير فى مسرحياته الكبرى، وبصورة متكررة، الجمل المباشرة بالجمـل الاستعارية؟ ولماذا يتوسل بأعمق وأحكم التعبيرات وبصور بيانية عوضا عن "اللغة البسيطة"؟. إن القول بأن لغة الاستعارة " أكثر شعرية" قول سطحى وغيـر مقنـع، وهنا يتوجب علينا أن نبحث عن إجابات أفضل.

وهناك بدهى أننا لا نعير اهتماما كبيرا لحقيقة أن الصور فـى المسـرحية تتطلب شكلا آخر من البحث غير الصور فى الشعر الغنائى[١]. فنحن نستطيع فهـم القصيدة الغنائية، كما يحدث بالنسبة للوحة الزيتية أو التمثال، بنظرة واحـدة "فـى الحال"، ومن الناحية الأخرى يمكننا أن نفهم الدراما فقط عن طريق مجموعة مـن الانطباعات تأتينا تترا، وينسحب هذا بشكل متناظر على الطبيعة الأساسية للشـعر الملحمى أو الرواية، ولكن فى حالة الدراما يلعب التتابع الزمنـى وعمليـة تتـابع العرض دورا أكثر أهمية[٢]، لأن الحدث الدرامى يكشف عن نفسـه فـى إحـدى الأمسيات بصورة مرئية ومسموعة أمام أعين وآذان المشاهدين، كما أن تأثيراتـه تعتمد كثيرا على الحد الذى يمكن عنده إخضاع المشاهدين للتتابع الزمنى للأحداث،

---

(١) للتعرف أكثر على الوظائف المحددة للصور الشعرية فى الدراما وتذوقها، يمكننا الرجوع إلـى كتـاب "حدود الدراما" لمؤلفته أونا إليس فيرمور، لندن، ١٩٤٥ (الفصل الخامس، "وظائف الصـور الشـعرية فى الدراما").

(٢) يقول ج دوفر ويلسون عن المسرحية فى عهد اليزابيث أنها قبل كل شيء كانت حدثا فى حالة حركـة، وعملا فنيا يختلف عن الهندسة المعمارية والنحت والرسم الزيتى والشعر الغنائى، حيث لا يمكن فهـم جميع أجزائه فى اللحظة نفسها، ولكنه يفصح عن نوايا كاتبه عن طريق سلسلة من الانطباعات العابرة كالسيمفونية الموسيقية، وكل منها تستمد نغمتها ولونها من كل ما حدث من قبل، وتضفى نغمـا ولونـا على كل ما يأتى بعدها. وعلى ذلك فكل منها يسهم فى التأثير التراكمى الذى يتم الإحساس بـه عنـدما تنتهى المسرحية ("ما يحدث لهاملت"، ١٩٣٥، ص ٢٣).

وعلى الحد الذى يلائم هذا التتابع مع الشخصيات، ومجرى الأحداث الدرامية وأن يعيش فيها أثناء الأداء الفعلى. إن كتاب الدراما أنفسهم يشكلون كل شىء فى مسرحياتهم تبعا لهذا القانون الجوهرى للتتابع الزمنى. وهذا، كما ذكر دوفر ويلسون ذات مرة، هو"الوحى المتطور دوما".

وفى كل ملحمة شعرية، وفى كل رواية نجد فصولا يمكن أن نأخذها مستقلة عن غيرها دون أن تفقد أية دلالة لها، حتى إن كنا لا نعرف علاقتها بالسياق المتزامن مع الأحداث. إن الروائى يسمح لنفسه بأن يحيد عن الموضوع الأصلى، وبالوصف المستفيض والتفسيرات التاريخية أو الاجتماعية، فهو غالبا ما يأتى بشىء لا يشير بأى صورة لما سوف يأتى ، وكذلك يأتى بالكثير الذى لم يكن بالضرورة ناتجا عما سبقه. إن الزمن وتطور الأشياء والأحداث يبدوان فى الغالب أسلوبا ثابتا فى الرواية والشعر الملحمى، وإن كان يحدث بعض التوقف فى بعض النقاط دون أن ندركه. وفى الدراما التى هى دائما معرضة لقوانين مختلفة تماما يكون ذلك مستحيلا بصفة مطلقة. إن قوام الدراما يكون نسيجا مغلقا جدا، وأهمية وجود وحدة داخلية وتعاون متبادل وارتباط بين جميع الأجزاء يكون أعظم فى الدراما منه فى الشعر الملحمى أو فى الرواية. ويتضح ذلك أكثر إذا ألقينا النظر إلى مسرحية لكاتب دراما كبير (وكتاب المسرح الأقل شهرة بطبيعة الحال يفشلون فى تحقيق هذه الشروط). وإذا اختبرنا التفاصيل التى تبدو عديمة الدلالة والتى يقدمها الكاتب المسرحى – نجد أن كل تفصيل بمفرده يستخدم فيما بعد، ويعود للظهور فجأة فى نقطة مهمة. واللمسات الفردية التى تبدو دون دلالة عندما تقدم للمرة الأولى، نراها تكتسب معنى حقيقيا مع تطور الأحداث. وفى الدراما التى تكون حقا عظيمة لا يترك شىء دون ترابط ، فكل شىء ينفذ ويكون له قيمة. فكاتب الدراما يغزل باستمرار خيوطا تنتشر فى المسرحية كلها. وهو يضعها تحت أيدينا لكى نفهم بمساعدتها ما سوف يأتى، ونتبعها بتوتر شديد ومشاركة حماسية.

ولعل أحد المنجزات الفنية للكاتب المسرحى الكبير أن يخلق فى ذهن المشاهد شبكة من التوقعات والمعارف عن طريق الحدس والبصيرة. وبذلك فإن كل فصل وكل مشهد يتم الدخول إليه بترتيب معين، وإعداد الذهن هذا لما سوف يأتى يجعله خاليا من الإقحام، وهو يعد أحد الشروط التمهيدية المهمة جدا للوصول إلى التأثير الدرامى الفعال. وحيث إن التصاعد الدرامى لا يحدث فجأة، فقد سرنا فى الطريق بأكمله، وتتبعنا الخيوط المنفصلة التى أدت إلى هذا التصاعد.

لقد أصبح من الضرورى أن نؤكد على هذه السمة الغريبة لفن الدراما لأنه ينجم عنها استنتاجات معينة تهمنا، من أجل اختبار الصور الشعرية فى المسرحية. وكما أن كل تفصيل له مكان مناسب فى هذا البناء الدرامى، لا يمكن فهمه إلا بعد اختبار هذا المكان، كذلك فإن كل صورة شعرية وكل استعارة تشكل أداة توصيل فى الشبكة المعقدة للدراما، ولهذا فإن التطور فى الحدث الدرامى يجب فهمه أولا كى نتذوق وظيفة الصورة الشعرية.

ومنذ فكر أتباع أرسطو فى طبيعة الاستعارة أكثر من مرة وناقشوها، بدأت تتبادر إلى الذهن عدة أسئلة: ما أشكال التفكير التى تجد تعبيرا فى الاستعارة؟، أى أنواع التعبير الاستعارى موجودة؟، وما أنواع التطبيق المناسبة لها؟ وحتى فى السنوات الأخيرة، تم بحث هذا الموضوع الذى لا نستطيع أن نتتبعه هنا أكثر من ذلك، ثم بحثه من زوايا مختلفة[1] على نطاق واسع. غير أنه يجب أن نتوقف عن التطبيق فى أى من هذه التعريفات أو أى من النظم المتعارف عليها فى تصنيف صور شكسبير. فمثل هذا التصنيف مناف لمواصفات لغة شكسبير المتناسقة والمليئة بالحيوية. إن المعالجة المنفصلة للمقارنة والتشبيه والتشخيص والاستعارة

(١) انظر وقارن ميدلتون مرى "مشكلة الأسلوب"، لندن، ١٩٢٥، "الاستعارة" فى أغوار العقل، السلسلة الثانية (١٩٣١) هيرمان بونجز "الصورة فى الشعر"، ١٩٢٧، وستيفن جى براون، "عالم الصورة الشعرية" لندن، ١٩٢٧، سى داى لويس" الصورة الشعرية"، لندن، ١٩٤٧.

والكناية، سوف تضيء لنا الطريق فقط لو كانت هناك علاقة محددة متكررة بين هذه الأنساق والصور الشعرية. فمثلا يمكن أن نصل إلى استنتاجات خاصة مشابهة عن طبيعة ووظيفة الصور الفنية عن فكرة معينة، وهى أن الصورة تظهر فى هيئة المقارنة. ولكن الوضع ليس بهذه الصورة إن النمط الشكلى نفسه ينطوى على إمكانيات متباينة للتطبيق، والسياق الذى توجد فيه الصورة هو الشيء الوحيد الذى يقدم لنا معلومات عما قد يدل عليه نمط شكلى معين هنا.

إنها لحقيقة غريبة أن محاولاتنا النقدية تكون بصفة عامة مرضية حينما ننجح فى تصنيف وترتيب شيء. ونحن نعتقد أن قدراتنا الإدراكية ربما تحقق هدفها حينما نقسم ظاهرة الشعر والتاريخ إلى تقسيمات صغيرة، ونحولها إلى تقسيمات مثل أعشاش الحمام، ونلصق لافتة على كل واحد منها. وتلك غلطة كبيرة. فغالبا ما يحطم مثل هذا النظام التخطيطى الصارم الشعور بالوحدة الفنية والقدرة على التلون وثراء العمل الشعرى، ويصدق هذا بصفة خاصة على أسلوب شكسبير، وهو أسلوب فيه تنويع ومرونة ليس لهما مثيل. والمصدر الأساسى للخطأ فى الطريقة وفى المنهج الإحصائى هو أن مجموعة الإحصاءات تعطينا فكرة وهمية بأن كل الظواهر التى تحيط بها متساوية فيما بينها. وفى الواقع نادرا ما يكون الحال هكذا. وإذا ذكرنا على سبيل المثال أنه فى مسرحية ما هناك ثلاث صور شعرية عن البحر مقابل ثمانى استعارات عن حديقة، فإن للجمل الإحصائية نفسها لا تقدم إلا القليل من العون، وربما تكون مضللة. فالصور الشعرية الثلاث للبحر ربما يسهل فهمها، وربما تقف عند نقاط معينة، وربما يكون لها مدلول أوضح بالنسبة للدراما أكثر من الثمانى استعارات الحديقة الثمانى.

إن المنهج الإحصائى لا يمكن أن يخبرنا عن شيء وثيق الصلة بالموضوع، ولا عن مدى دلالة الصورة البيانية الفردية، وتحت العنوان نفسه توجد مجرد صور بها حشو ليس ذى أهمية مع صور لها مضمون درامى عظيم. أليس حقا أننا

فى كل مكان نجد بداية لفن شعرى عظيم، حينما تنتهى الإحصاءات وحيث لا يمكن قياس الأشياء، وحيث لا تقدر الأرقام أن تخبرنا بشيء. وهنا نجد أن الطريقة الإحصائية وكذلك التصنيف المنتظم لكل الصور البيانية يعتبران غير مناسبين لخطة وهدف هذه الدراسة، ولكى لا يبتعد الخط العام للتطور عن أنظارنا فقد ثبت أنه من الضرورى أن نقوم باختيارات، وأن نقدم أمثلة مطابقة بدلا من القوائم التفصيلية.وبالنسبة للمسرحيات التى نتناولها فقد أصبح أيضا من الضرورى أن ننتقى. وتختلف وجهات النظر مع كل مسرحية. والطبيعى أنه من المستحيل أن نبحث عن إجابات لكل الأسئلة التى طرحناها فيما سبق لكل المسرحيات. وفى كل حالة نجد أن كل ظاهرة تبدو واضحة بصفة خاصة فى المسرحية التى نتدارسها سوف نناقشها، وسوف يتم التلميح إلى بقية الظواهر الأخرى.

إن دراسة الصورة الشعرية عند شكسبير فى ظل مظاهر التطور والعوامل المحددة لها، هى بالطبع ليست بأى حال من الأحوال المدخل الوحيد لهذا الموضوع المركز. إن الصور عند شكسبير فى تأثيرها العام قد تكون شاهدا على ثراء وغزارة الأشياء التى كان يعرفها سواء أكان يحبها أم يكرهها، وفى العالم الإنسانى للدراما تشكل هذه الصور، كما تفعل دوما عالما آخر، حيث تثير فى الذهن وفى النفس وعند الحيوانات والنباتات والأجرام السماوية والاتصالات والتجارة والفنون والعلوم وتفاصيل لا حصر لها عن عصر إليزابث وصولا إلى أدوات متواضعة للحياة اليومية. والمهمة الرئيسية التى كرست الدكتورة كارولاين سبيرجيون نفسها لإنجازها فى كتابها "الصور الشعرية عند شكسبير" كانت إظهار هذا العالم بكل مفاهيمه، واستخدامه كوسيلة لاكتشاف شخصية شكسبير، الكشف عن "حواسه وذائقته واهتماماته"، وبطبيعة الحال رؤاه. وتحقيق مثل هذا التصنيف المنظم لكل الصور من الطبيعى لا مفر منه. وقد نفذته الدكتورة سبيرجيون لأول مرة بكل دقة. كما يتناول الجزء الثانى من كتابها " وظيفة الصور الشعرية كخلفية وصوت خافت

فى فن شكسبير". وكل طالب يدرس فن الدراما عند شكسبير يتعلم الكثير من هـذه الفصول. ودراستنا هذه تدين بالكثير لعمل الدكتورة سبيرجيون الرائـد فـى هـذا المجال الذى لم يكن يلقى إلا اهتماما قليلا قبل أن ينشر كتابهـا[١]، إلا أن الفـارق الأساسى بين منهج الدكتورة سبيرجيون ومنهج دراستنا الحالية هو أنها تهتم بصفة أولية بمحتوى الصور[٢]. ولكن الدراسة التى تهدف إلى وصف تطور لغة الصـور ووظائفها لابد لها بالضرورة أن تدرس شكل الصور وعلاقتها بالسياق. وهذا يفسر الفارق الجوهرى بين المدخل ووجهة النظر بصرف النظر عن حقيقة أننا من نواح كثيرة سوف نرى أن هناك تلاقيا فى بعض النقاط. وسوف نناقش كتاب الـدكتورة سبيرجيون بتفصيل مستفيض فى الفصل التالى.

---

(١) انظر كتاب ف.هـ س كولب "أسلوب شكسبير"، لندن، ١٩٣٠، الذى يبدو أنه الكتاب الوحيـد الـذى سـبق دراسة الآنسة سبيرجيون والذى يدرس صور شكسبير بالتفصيل.

(٢) انظر وقارن سبيرجيون "الصور عند شكسبير"، ص٨.

مدخل عام

الصور الشعرية

فى التاريخ النقدى لشكسبير

لم يكن من قبيل الصدفة أن تنتظر الصور الشعرية عند شكسبير طويلا قبل أن تحظى بالاهتمام والاعتبار الذى تستحقه، وإنما جاء ذلك نتيجة منطقية لعملية تدرجية تعلم خلالها النقاد كيفية فهم واستيعاب النصوص الشكسبيرية لكل مظاهرها المختلفة.

إن جيل الشعراء الذى جاء بعد عهد شكسبير مباشرة، وهم "شعراء المدرسة الميتافيزيقية" كان يمتلك تذوقا خاصا للاستخدام المفرط للصور الشعرية فى شعر الدراما. وربما حمل هؤلاء الشعراء إمكانيات الاستعارات أكثر مما تحتمل فى مفاهيمهم المعقدة، أما استخدامهم للصور الشعرية وقد كان له سمة عقلية نادرة عند شكسبير ولم تكن معهودة لديه[١].

إن ما كان عند شكسبير تعبيرا قويا وشعورا جياشا، أصبح عندهم تلاعبا ذكيا ودقيقا بالعقول. ونتيجة لذلك تولد لدينا رد فعل طبيعى فى القرن السابع عشر والثامن عشر اللذين كانا أكثر تعقلا. والاستخدام المفرط للصور الشعرية الشائعة

---

(١) من أجل مناقشة كاملة وجيدة للفارق بين الصور الشعرية فى عهد اليزابيث ونظيرتها فى العصر الميتافيزيقى المنحصرة فى الشعر غير الدرامى، انظر روزموند تيوف "الصور الشعرية فى عصر اليزابيث وفى عصر الميتافيزيقيين"، شيكاغو (١٩٤٧). وقد نجد بعض الملاحظات الممتازة فى الموضوع نفسه، فى كتاب إف بى ويلسون الذى صدر فى أكسفورد (١٩٤٥)، وهو كتاب "العطران: اليزابيث واليعقوبى".

عند شعراء عصر إليزابيث أصبح منبوذا، وأصبحت المواصـــفات المطلوبـــة فـــى الأسلوب هى الوضوح والدقة والتحفظ، وكان طبيعيا أن يـــؤدى هـــذا إلـــى تقييـــد إمكانيات لغة الاستعارة.

وكان درايدن يتذوق شعر شكسبير ويعجب به، ولكن لم يرق لـــه اســـتخدام الصور الشعرية عند شكسبير إلا قليلا. وقد اعتبر أن هذا الجانب من فن شكســـبير هو أحد "جوانب النقص" عند ذلك الشاعر:

> ومع ذلك فإننى لا أستطيع أن أنكر أنه كان له نقائص، ولكنها ليست كثيرة فى الانفعالات ذاتها كما هى فى طريقة التعبيـــر: إنه غالبا يحجب المعنى بواسطة كلماته، وأحيانا يجعلها غيـــر مفهومة... إننى لا أقصد انبثاق الاستعارات مـــن الانفعـــالات لأن لونجينوس يعدها مهمـــة لإظهـــار الانفعـــالات، ولكـــن استخدامها مع كل لفظ وعدم ذكر شىء بدون استخدام استعارة أو تشبيه أو صورة شعرية أو وصف. أشك أن ذلك ســـيقربنا بشدة إلى بسكن.

(تقديم "ترويلوس وكريسيدا"، عام ١٦٧٩).

إن طبعة درايدن لمسرحية "ترويلوس وكريسيدا" فى حد ذاتها مثـــال يبـــين كيف أن "الترصيع الاستعارى يرقق". لكى يجعل الأسلوب أكثر قبولا عند الجمهور الإنجليزى فى العقد السابع والثامن من القرن السادس عشر[1]. إن أسلوب شكسبير فى رأى درايدن مملوء بتعبيرات مجازية تبعث علـــى الضـــجر. ولـــذلك يكـــون الأسلوب فعالا وفى الوقت نفسه غامضا. ومع ذلك لم يمنعه هذا من الإعجاب بمثل

---

(١) انظر جيمس سانرلاند "مقدمة فى شعر القرن الثامن عشر"، أكسفورد، ١٩٤٨، ص١٥.

هذا الثراء فى الصور الشعرية عند شكسبير. وما يقوله عن هذا يحمل فى طياتـه خيرا حتى فى هذه الأيام، ولكن درايدن لم يكن يقصده فيما يتعلق بأسلوب شكسبير:

إنه المبدع الذى كان يمتلك، بين الشعراء الحديثين وربما الأقـدمين، روحـا عالية وأكثر إدراكا. إن كل الصور الشعرية الطبيعية كانت دائما حاضـرة لديـه، ولم يرسمها بجهد كبير ولكن بالصدفة وبالحظ. وعندما يصف شيئا ما فإنك لا تراه فقط، وإنما تحس به ("مقال فى الشعر الدرامى").

إن رأى درايدن يساند تقديرنا لشكسـبير فـى الفتـرة الكلاسـيكية للشـعر الإنجليزى: نحن نعجب بعظمته وقوته ورسمه للشخصيات. ولكن يسـاورنا قلـق مؤكد لئلا يصبح أسلوب شكسبير نموذجا يحتذى. لأن هذا الأسلوب كان يبدو طنانا وغير منتظم، وغالبا ما يكون غامضا.

ولكن حتى فى عصر درايدن، ارتفعت الأصوات التى تقول إن شكسـبير لا يدان بهذا الاستخدام المفرط للصور الشعرية. وهكذا نجد أن (تشارلز جلدون) فـى مقاله ضد "رايمر"– وهو أعنف نقاد شكسبير فى ذلك الوقت– يلتزم بالموقف الـذى ينادى بأن طريقة شكسبير فى التعبير وأسلوبه لا يستهجن كأسلوب طنان[1]. وفـى مقدمة طبعة رو عن شكسبير نقرأ ما يلى:

> إن صوره بيانية حية فى الحقيقة فى كـل مكـان لدرجـة أن لشىء الذى يمثله يرى متكاملا أمامنا، وأنت تستحوذ على كل جزء منه، وإننى أغامر بأن أبرز نقطة أخرى – أعتقـد أنهـا قوية وغير شائعة. وهى أنها صورة شعرية عن الصبر..

ثم ينتقل رو بعد ذلك لكى يقتبس القطعة المشهورة

---

(١) بعض التأملات عن ريمر ورأيه الموجز عن التراجيديا"، ١٦٩٤.

"إنها لم تفصح عن حبها أبدا" من مسرحية "الليلة الثانية عشرة"

ويمضى فيقول:

يالها من صورة بيانية تقدم لنا هنا!، وأى مهمة كانت ستصبح بالنسبة لسادة اليونان وروما إذا قدموا الانفعالات التى صممتها القصة الوعظية الخفيفة ليوم السبت؟

وقد مدح بوب أيضا الصور الشعرية عند شكسبير:

... إن كل استعاراته متناسبة. والملاحظ أنها استمدت من الطبيعة الحقيقية والمواصفات الملابسة لكل موضوع.

(مقدمة لطبعة سنة ١٧٢٥).

ولكن هذا الحماس للصور الشعرية عند شكسبير لم يكن قاعدة فى الاتجاه العقلاني فى القرن الثامن عشر، إن الدكتور جونسون الذى يقدم نقده لشكسبير لديه حنكه وفهم مدهشان، إذ يختار اتجاها سلبيا نوعا ما تجاه أسلوب شكسبير، فيقول: "إن التصاعد عند شكسبير فى حد ذاته يخلو من القواعد ومربك وغامض"، "وقد كان، عندما يسرد، مولعا بتخير كلمات ذات مهابة وجلال ليست متناسبة مع النص... وهو كما لم يكن رقيقا وعطوفا بدون تصور غير فعال".

وهذا ما نقرأه فى المقدمة لطبعة سنه ١٧٦٥، وفى التعليقات والتنقيحات التى قام بها الناشرون لأعمال شكسبير فى القرن الثامن عشر، ونجد أمثلة مثيرة تدل على الفشل فى التذوق، حيث إن النصوص المحتوية على الاستعارات كانت عرضة لسوء الفهم والتنقيح والتغيير.

وفى كثير من الحالات استبدلت لغة الاستعارة بلغة سلسة مدركة عقليا، وفى حالات أخرى نكر أن مثل هذه الاستعارات كانت مستحيلة. وكان هناك اضطرار

لأن تخضع هذه النصوص الاستعارية فى التراجيديا لعدد كبيـر مـن التنقيحـات الزائفة فى القرن الثامن عشر. ويقول بوب عن صورة بيانية مهمة فـى "عطيـل" (مثل البحر الأعظم...)، (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٥٣). إنها "رحلـة غير ضرورية". ويقول الدكتور جونسون عن صورة بيانية أخرى (حيـث يكـون الموضوع هو الازدواج فى عناصر الاختلاف النوعى وهى شائعة عند شكسـبير) إن الكلمات "مرتبطة بطريقة غير متناسقة (عطيل، الفصل الرابع، المشهد الثالـث بيت ٥٩)، ويتحدث عن صورة بيانية فى ماكبث (الفصل الثانى، المشـهد الثالـث، بيت ١١٨)، إنها "استعارات مقحمة وغير طبيعية"، وقد غير سـتيفن الكثيـر مـن الصور الشعرية التى كانت تبدو له وقحة، واقترح أن البحـر يجـب أن يسـتبدل بالاستعارة المعروفة فى نص هاملت "تتسلح ضد بحرين من المتاعـب" (الفصـل الثالث، المشهد الأول، بيت ٥٩). وهذا يكسب المفهوم العقلانى المعنى المناسـب، ولكنه يفقد المعنى والصورة التوضيحية. إنه كان يود أن يغير العبارة "جلاميس قد قتل النوم" (ماكبث الفصل الثانى– المشهد الثانى، بيت٤٢) إلى العبارة "جلامـيس قد قتل الشخص النائم"، ونتج عن ذلك أن القوة الغريبة لمثل هذا التشـخيص(*) قـد فقدت.

إلا أن أحد الكتاب الأوائل فى القرن الثامن عشر أمكنه التوصل إلى الصور الشعرية عند شكسبير وهو والتر هوايتر[1]. ففى سنة ١٧٩٤ ظهر كتـاب بعنـوان مطول "نماذج من التعليقات على مؤلفات شكسبير" يحتوى على مذكرات عن "كمـا تهواها" أولاً، وثانيا يحتوى على محاولة لشرح وتصوير نصوص مختلفة تتنـاول مبدأ جديدا فى النقد مشتقا من طريقة لوك فى تداعى المعانى، إن العنوان يشير إلى

(*) ترجمنا كلمة identification بمعنى تشخيص فى هذا السياق، لأن الشاعر شخص النوم وقتله. ومـن هذا تتوازى كلمة identification مع كلمة personification.

(١) انظر وقارن للمقالة الافتتاحية فى الباب الأدبى لجريدة التايمز، ٥ سبتمبر، ١٩٣٦.

أن هوايتر، تحت تأثير طريقة وأسلوب لوك، بحث عملية تكوين الصورة الشعرية عن طريق التداعى. وفى الحقيقة أن بحث هوايتر يتوقع مقدما ملاحظة قيلت لأول مرة فقط فى القرن العشرين، وقالتها مجموعة تشمل ف. س. كولب وى.ى كيليت وميدلتون مرى الدكتورة سبيرجيون. هذه الملاحظة هى أن للصور الشعرية يمكن أن تربط كل منها بالأخرى عن طريق التداعى[1]، فهناك استمرارية خفية للفكرة نفسها كما هى، يمكن لها أن تولد سلسلة من الصور الشعرية بعد أن تنسى الصورة الأصلية بوقت طويل. وعلى ذلك فإن الجزء الثانى من كتاب هوايتر هو الأطروحة الأولى التى استخدمتها الصور الشعرية عند شكسبير.

وكنتيجة طبيعية لاتجاه الحركة الرومانسية فى الشعر ظهر استحسان كبير وجديد تماما لكتابات شكسبير. والخيال الإبداعى للشاعر ظهر له مفهوم جديد، وظهرت كذلك لغة شعرية جديدة نجد فيها الصور الشعرية تلعب دورا أكبر مما سبق. وأحسن الملاحظات التى قيلت عن الصور الشعرية عند شكسبير، جاءت على لسان كوليردج، وهو الذى قال ذات مرة "إن اللياقة والصواب الغريزيتين عند شكسبير يكمنان فى اختياره للكلمات!"، ومحاضراته عن شكسبير تتناول ملاحظات عن الاستعارات عند شكسبير. والنقاد الآخرون وكتاب المقال فى العصر الرومانسى يعتبرون غير ذوى أهمية فى هذا المجال. وفى مقاله "عن درايدن وبوب" يخصص هازلت قسما لخيال شكسبير، ويتحدث فى هذه المناسبة أيضا عن صوره الشعرية فى "عينات من الشعر الدرامى". أما تشارلز لامب فيقارن استخدام الصور الشعرية عند بيامونت وفلتشر مع المهارة الفنية عند شكسبير، وهى ملاحظة فردية لطيفة.

---

(١) إن سيكولوجية التداعى، كما مثلت فى الصور الشعرية عند شكسبير، تناولها حديثا وبتفصيل أكثر إدوارد ى. ارمسترونج فى كتاب "الصور الشعرية عند شكسبير"، لندن، ١٩٤٦.

ومن بين الشعراء الذين تأثروا بأسلوب شكسبير وصوره الشعرية[1] جون كيتس. ونحن نجد أن طبعاته الصغيرة لدراما شكسبير التى نشرت بواسطة كارولين ف. ى سبيرجيون تبين لنا كيف أن كيتس نوه بالصور الشعرية والفقرات الاستعارية مرارا وتكرارا، ومن الممكن دائما أن نتتبع مصدر الوحى المباشر فى أعماله الشعرية. ولكننا أحيانا نبحث عن مجرد ملاحظة واحدة عن الصور الشعرية عند شكسبير لدى الشعراء الألمان مثل: إى دبليو شليجل أو لودفيج تيك وهما المعجبان بشكسبير دون فائق.

وكان جوته من بين معاصريهم الذى أقر تماما أهمية وطبيعة الصور الشعرية عند شكسبير "إن عمل شكسبير غنى بالعبارات المجازية" يقول جوته ذلك فى أقواله المأثورة فى النثر. وهو يلخص فى مقالة عن شكسبير إلى حقيقة أن لغة شكسبير ترسم كل مجالات الحياة فى شكل الكلمات: " إن كلمات شكسبير هى معرض ضخم وحى، أما الفيلسوف هيجل فقد كان الناقد الوحيد الذى لاحظ المطابقة الدرامية للصور الشعرية عند شكسبير. وفى الجزء الأول من "ما يخص الناحية الجمالية" نجد أنه يحلل وظيفة الصور الشعرية والمقارنة فى الشعر الدرامى ممثلا ملاحظاته بأمثلة أخذت من مؤلفات شكسبير[2].

وقد مضى وقت طويل قبل أن يدرس أسلوب ولغة شكسبير بصورة جدية ، وقبل أن يتم الاعتراف بقيمة الصور الشعرية لفهم الدراما الفردية. وحتى بداية القرن العشرين لم يقل نقاد شكسبير، من الناحية العملية، أى شىء عن الاستعارات والصور البيانية عند شكسبير، ويستثنى منهم إدوارد داودن ، و. ى. س برادلى. وفى الواقع أن أحد رؤساء جمعية شكسبير الألمانية قد وضع استخدام الصور

---

(٢) س. ف جون ميلتون مرى، "كيتس وشكسبير" اكسفورد، ١٩٢٥.

(١) "شكسبير عند كيتس"، نشر بواسطة س. ف سبيرجيون، أكسفورد، ١٩٢٩.

الشعرية ضمن "أخطائه وعيوبه"[1]. ومن المؤكد أنه كان من الضروري أن نتوصل الى فهم كامل وواضح لمغزى الأسلوب واختيار الألفاظ في الشعر، قبل أن نحاول أن نتدارس الصور الشعرية وعلاقتها بالدراما. وقد قام بهذا، في الحقبتين الأخيرتين، العديد من المؤلفات التوضيحية والتي يتناول البعض منها أيضا موضوع الاستعارة عند شكسبير.

ونحن ندين بالفضل لكارولين ف سبيرجيون لأنها صنفت وبحثت كل الخزائن المحتوية على الصور الشعرية عند شكسبير بطريقة منظمة لأول مرة[2]، ونجد هنا، لأول مرة، وفي كل المسرحيات تقريبا، كيف تظهر نزعات ثابتة لا تتغير في الصور الشعرية للدراما، وهي تبدو مرتبطة ارتباطا وثيقا بموضوع وجو المسرحية. وتقدم الدكتورة سبيرجيون في الجزء الأول من كتابها، للقارئ موضوع الصور الشعرية بهدف الاقتراب من شخصية شكسبير بهذه الطريقة. وهي تقيم الصور الشعرية على أنها مبينة على حاسة وذوق واهتمامات شكسبير. وأنها شاهد على أدواته الشخصية وصفاته الجسمية والعقلية. إن الدكتورة سبيرجيون تعتقد أن فكرة تفضيل شكسبير لمجموعات ودرجات معينة من الصور البيانية تكشف لنا عما يحبه وعما لا يحبه. وهكذا تعتبر الصور الشعرية عنده بمثابة مخطوطات لحياته الخاصة، ومرآة لرؤاه الخاصة للأشياء. والمفهوم الذي تقوم عليه الدراسة يختلف

---

(٢) بخلاف الكتابات التي اقتبست في الفصل الأول نجد وب كير، "الشكل والأسلوب في الشعر"، لندن، ١٩٢٨، وجورج ريلاندز، "الكلمات والشعر"، لندن، ١٩٢٦ و اليزابيث هولمز "خصائص الصور الشعرية في عصر اليزابيث "، أكسفورد، ١٩٢٩. وإذا أردت وصفا تفصيليا للدراسات الحديثة عن موضوع الصور الشعرية عند شكسبير حتى سنة ١٩٣٧، انظر إيما إلياس فيرمر، "بعض الأبحاث الحديثة عن الصور الشعرية عند شكسبير"، جمعية شكسبير سنة١٩٣٧ (مطابع جامعة أكسفورد) وإدوارد أ. آرمسترونج "خيال شكسبير"، لندن، ١٩٤٦ وروزموند تيوف، "الصور الشعرية في عصر اليزابيث وفي عصر الميتافيزيقين"، شيكاغو،١٩٤٧. ومودى أ. برايبر "لغة التراجيديا"، نيويورك١٩٤٧. والأخت ميريام يوسف "استخدام شكسبير جماليات اللغة" نيويورك ١٩٤٧.

(١) "الصور الشعرية عند شكسبير ودلالاتها"، كمبردج ١٩٣٦. وفي الصفحات التالية تشير إلى هذا المؤلف كصور شعرية لشكسبير أو "ككتاب لسبيرجيون"

عن وجهه النظر هذه. ويبدو من الواضح أن اختيار شكسبير للصورة البيانية أو التشبيه فى لحظة معينة فى المسرحية تحدده القضايا الدرامية التى تنشأ عن تلك اللحظة أكثر من اهتماماته الشخصية. ونحن نقر أن شكسبير قد استخدم بواعث يريد إبرازها ومجالات للصور الشعرية، وهذه المفاضلات ربما تعطى تلميحات من وقت لآخر عن اهتماماته. ولكن ربما نلاحظ بصورة متكررة أن المدى والباعث على الصور الشعرية فى الدراما يتعدلان باستمرار بسبب عوامل ليست أصيلة فى شخصية الشاعر. أليست إحدى سمات كاتب الدراما أنه يمتلك شخصية أكثر فهما وأكثر قدرة على النقل وعلى تبديل الصورة من الرجل العادى؟، شخصية تحتسب السؤال الآتى غير مطابق لمقتضى الحال. هذا السؤال هو: ما الذى كان يحبه أكثر فى حياته اليومية؟ وهناك أسلوب آخر مهم وجديد كمدخل للصور الشعرية عند شكسبير وبدأه جى ولسون نايت الذى بدأ – فى سلسلة من الكتب المثيرة[1] – يتناول الصور الشعرية على أنها تنتمى إلى "مثال أدنى من مستوى الحبكة والشخصية"[2] حسب تعبير ت. س إليوت، ويتم اختباره بدرجة أقل بسمته الوقتية داخل الدراما. ولكنه مستقل عن التتابع الزمنى للمسرحية. وقد أدى تأكيد ولسون نايت على أن الصورة الشعرية جزء متكامل من مستوى الحيز للمسرحية الى اعتراف واضح بالصلات الدقيقة الموجودة بين الأساليب المختلفة وبواعث الصور الشعرية، وأفرز ذلك رؤية مضيئة تبين علاقة الصور الشعرية بالحالة المزاجية والموضوع والتجربة الخاصة التى تؤسس عليها صياغة المسرحية. وقد أدى إلى اعتبار الصورة الشعرية معبرة عن رمز معين يستطيع من وجهه نظر نايت، أن يكشف لنا معنى المسرحية أكثر من أى شيء آخر. وهذا

---

(١) "عجلة النار"، اكسفورد، سنة ١٩٣.. "للموضوع الإمبريالى"، اكسفورد سنة١٩٣١ " العاصفة الشكسبيرية"، اكسفورد، سنة، ١٩٣٢. "تاج الحياة" اكسفورد سنة ١٩٤٧.

(٢) مقدمة "عجلة النار".

التفسير الرمزى للصور الشعرية عند شكسبير اكتسب تدعيما أكثر فى كتب نايت الأخيرة، وتبعه نقاد آخرون ليتمشوا مع إتجاه جديد ومهم فى النقد الشعرى، طبقوا هذه الطريقة بشكل منفردة أكثر مما فعل نايت. إلا أنه من الواضح أن شرح شكسبير اعتمادا على هذا المدخل فقط كان معرضا لإغفال "الحقيقة الدرامية" لمسرحياته، ومهملا لمظاهر مهمة مثل المهارة الدرامية والحبكة وظروف المسرح... إلخ. وبالنسبة لمن يدرس شكسبير يجب - وفقا لذلك ألا يظهر بديل البحث، سواء الدراسة الوقتية للحدث أو "الخلفية الخيالية التى لا ترتبط بزمن معين"، وألا تظهر ضرورة وجود خط فاصل، كنقطة رحيل إلى دراسة الدراما الشكسبيرية. وستكون إحدى المهام فى المستقبل فى نقد شكسبير، أن نجمع هذه الأساليب المتشعبة لهذا المدخل مرة ثانية.

الباب الأول

تطور الصور الشعرية
فى مسرحيات شكسبير
فى الفترتين الباكرة والمتوسطة

الفصل الأول

تايتوس أندرونيكوس

بأى معنى وإلى أى حد يمكـن أن يقـال إن شكسـبير مؤلـف "تـايتوس أندرونيكوس"؟. هذا السؤال مازال موضع جدل[1]. ولكن حتى إذا افترضنا أنه كتب جزءا منها فليس هناك مسرحية أخرى نستطيع من خلالها أن نكون فكرة عن بداية شكسبير أو عن المحطة التى بدأ منها.

عندما نقرأ أو نشاهد مسرحية تايتوس على المسرح، يتكون لدينا انطباع أننا نشاهد أحداثا ضخاما، ونسمع خطبا طنانة دون أن يكون لدينا أية فكرة واضحة عن أهمية هذه الأشياء أو دوافعها المنطقية. إن أحداث الرعب المخيفـة، وانفجـارات العواطف المريعة تدهشنا لأن فيها عنصر المفاجأة ولكنها تعجز عن إقناعنـا. ولا يحدث هذا بسبب غياب الدوافع الحقيقية عن المسرحية فحسـب، بـل يحـدث لأن طبيعة وسمات الأشخاص التى تستمد منها هذه الأحداث الضخمة ليسـت عظيمـة بحق. إننا ندرك فى مسرحية تايتوس فقط أحداثا كبيرة ونتائج تترتب على طبيعـة الشخصيات، ولكننا لا نرى المصدر الحقيقى لهذه الأحداث فى الشخصيات نفسـها. وهذا يعنى، إذا حاولنا أن نستخدم كلمات وأسلوب تايتوس أن كثيرا من التعبيـرات والخطب تظل عديمة الجدوى، بحيث لا تفترق كثيرا عن أى حركة فعلية خالية من

---

(١) إن استعراضنا لأهم النظريات الخاصة بمشكلات التأليف مع عرض تقديم جديد وجرىء لهذه الحالـة، يمكن أن نجده فى مقدمة الأستاذ جون دوفر ويلسون عن تايتوس أندرونيكوس فـى كتـاب "شكسـبير الجديد". ونحن نجد أن ثمة مناقشات مهمة فى صالح شكسبير عن استخدامه للمصادر الكلاسـيكية قـد قدمت فى مقال إميل وولف، "شكسبير والقديم".

الدلالات. إن الكلمات ليست بالضرورة معبرة عن تفرد الشخصيات التى تنطقها. بل إن شخصيات أخرى يمكن أن تتحدث بكلمات غيرها. وهناك فقرات عديدة فى تايتوس لا تخدم رسم الشخصيات، كما أنها لا تخدم سياق الأحداث وبالتالى تخدم طبيعة الحدث المسرحى. إن المتعة التى تنبع من أشكال التعبير العاطفية ومن الخطب الرنانة المدوية ومن الأحداث الجذابة المشوقة تقودنا مرارا وتكرارا إلى أن نتباعد عن البناء العضوى الداخلى للدراما.

ومن ثم فإن من سمات شخصية تايتوس أن الرغبة فى التعبير الفعال أعظم مما يتم التعبير عنه. إذ إن المفهوم الخاص لدى الكاتب المسرحى عن هذه الأحداث الهائلة، والمتلقين لها لم يكن مرنا ولا واقعيا بالقدر الكافى ليشكل وسيلة التعبير. وعلى أى حال إذا كنا نقر بفضل شكسبير فى تايتوس فليس ذلك بسبب تجربته واقتناعه الخاص، ولكن بسبب الرغبة فى التفوق على كايد ومارلو عن طريق الأحداث الضخمة والأعمال المرعبة المتأصلة فى المسرحية.

إن عدم التناسب الداخلى فى طبيعة واستخدام الصور الشعرية يصبح واضحا عن طريق سيطرة الرغبة التى لا يمكن كبحها للتعبير عن أية حاجة حقيقية له. إن الصور البيانية تسير عشوائيا دون علاقة عضوية مع إطار المسرحية تماما مثل كل وسائل التعبير الأخرى ولكنها أقل تنظيما فى تايتوس. إن الإخفاق فى العلاقة العضوية بين الصور الشعرية وسياقها يمكن معرفته من ملامح الأسلوب؛ ففى تايتوس نجد أن المقارنة التى تضاف بواسطة أداة التشبيه "مثل" أو "ك" يكثر استعمالها. والأداتان "مثل" و "ك" لا تجعلان الصورة الشعرية بعيدة عن النص وتعزلها بطريقة معينة فحسب ، ولكنها تبين أن الشىء الذى يقارن والمقارنة نفسها شىء مختلف ومنفصل، وأن الصورة والموضوع ليسا متماثلين، ولكن عملية المقارنة تصبح حائلا. إنه لمن الزيف أن نبالغ فى أهمية هذه الحقيقة ، لأننا نجد فى مؤلفات شكسبير الأخيرة مقارنات كثيرة تعرض باستعمال " مثل "و" ك". ورغم

ذلك فإن تكرار هـذه المقارنـات مـع الأداتـين " مثـل" و" ك" فـى" تـايتوس وأندرونيكوس" ليس جديرا بالاحترام. وهذا الشكل المهلهل من العلاقة يتطابق كلية مع الطبيعة الحقيقية لهذه الصور ولو أخذنا على سبيل المثال مقطوعات مثل هذه:

هذه الدموع العذبة..........

وقعت على خديها، كنقطة من المن.

على الرغم من تجمعها كالزنبقة فى معظم الأوقات.

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ١١)

....هذه القبلة ليست مريحة

كماء بارد لحية تموت جوعا

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢٥١)

لو أخذنا هذه الأمثلة فإننا نرى أن هذه الصور الشـعرية هـى ببسـاطة مضافة إلى الجمل الرئيسية التى تأتى بعد ذلك، تتعاشق داخل السياق، وألحقت بمـا ذكر من قبل للإنعاش والتزيين. لقد خطرت ببال شكسبير كفكرة تأتى إلـى ذهنـه متأخرة " كتوضيح" وكمثال، ولكنها لم تكن موجودة من البداية المبكـرة كمفهـوم شعرى متزامن بين الشىء والصورة. ونستطيع أن نستغنى عن هذه الصـور دون أن يفقد النص أيا من إمكانيات فهمه أو وضوحه. حقا إن هناك فقرات أطول فـى تايتوس، يمكن أن نقتطع من النص دون أن نشعر بالحذف فى الفكرة أو فى البناء:

الآن ترتقى تامورا قمة الأوليمب، فى مأمن من سهام القـدر،

تتبوأ مكانة رفيعة، بمنجاة من قصف الرعود وومض البروق،

سامية لا تتطاول لتهديدها قبضة حاسد ممرور كأنها الشـمس

الذهبية عندما تحيى الصباح، حتى إذا ما بسطت على المحيط

شعاعها ولآلئها أسرعت تعبر الأفلاك بمركبها الوهاج، مرتفعة فوق أعلى ذرى الجبال. تطل عليها بازدراء. تلـك هـى الآن تامورا.

يقف الشرف الدنيوى فى خدمة حكمتها ويدين لها، وتركع لها الفضيلة خاضعة وترتعد من غضبها.

(الفصل ٢ المشهد الأول، بيت ١)

إن أبيات تشبيه الشمس وابتسامتها (الأبيات ٥–٨) يمكن أن تحـذف دون أن نفقد أى شيء مهم ودون أن نلاحظ هذا الحذف. وهـذه الابتسـامة غيـر مناسـبة للموقف، لأنها تتراكم كصورة ثانوية فوق الصورة التى تحتويهـا الأبيـات (١–٤) ولأنها تتسبب فى مقاطعة كلامية طويلة جدا بين البيت الرابع والبيت العاشر.

وهنا نستطيع أن نتحدث عن اتجاه يجعل الصور الشـعرية مسـتقلة، حيـث يكتب شكسبير جملة توحى إليه بصورة، ثم يبدأ فى الإطناب فـى هـذه الصـورة ويسهب فيها من أجل غرضها، وينسى فى الوقت نفسه تقريبـا نقطـة البدايـة. إن المقارنة فى هذه الحالة تكون دائرة مستقلة تنتمى إلى ترتيب التشبيهات فى الملحمة الوصفية كما يظهر غالبا عند سبنسر فى قصيدته "ملكة الجان" مثلا. ومن ثم يمكـن القول إن شكسبير استخدم هنا نوعا من الصور التى لا تنتمـى إلـى الدراما ولا تصنف تحت بابها، ونتيجة لذلك تظهر على أنها إضافة غريبة عـن الموضـوع. وعلى الرغم من أنها صفة للأسلوب الملحمى الذى يتوسع فى كل التفاصيل يقطـع زمن الحديث، مخددا عن طريق الأوصاف الكثيرة والاستطرادات المفصـلة، فـإن الدراما لا تتحمل مثل هذه الطريقة البطيئة وهذه الأحوال الهادئة فى رسمها. وكلما أصبح شكسبير فنانا دراميا كلما أصبحت هذه التشبيهات الوصفية أقل مغزى. وفى مسرحية "هنرى السادس" نصادف مثل هذه التشبيهات من وقت لآخر، ولـو أنهـا

حدثت بصورة نادرة فى المسرحيات الأخيرة لكان لها دوافع درامية، ولكانت منذرة وموحية بصفات شتى، وبذلك تستطيع أن تحافظ على حقها فى الوجود. ولكن هـذه التشبيهات المبكرة تعتبر أكبر مقابل "للصورة الدرامية". وفى الأعمال الأولى مثـل "ريتشارد الثالث" لا يوجد الكثير من التشبيهات المقحمة المهلهلة التى يمكن حـذفها من السياق دون صعوبة.

إن هذا النقص فى العلاقة الداخلية والخارجية بين الصور وبين إطار النص أو التسلسل الفكرى هو فى حد ذاته مظهر لمبدأ الإضافة الذى يميز أسلوب تايتوس كله. وإذا تناولنا إحدى المقطوعات الطويلة ، وبحثنا إن كانت الصـورة الشـعرية التى تهمنا قد تم التمهيد لها بطرق أسلوبية، إن كانت تنمو عضويا بعيداً عما حـدث من قبل، أو هى كانت بمثل التصاعد فى المعنى بالنسبة للفقرة، فإننا يجب أن نجيب عن كل هذه الأسئلة بالنفى. إن بيتا واحدا ينحرف فى اتجاه بيت آخـر، والصـور الشعرية تضاف كثيرا دون إعداد كما يحدث بالنسبة للأفكار. ومبدأ الإضـافة هـذا يجد نظيرة المساوى له فى عدم توفر الدعامة، والتى ينتج عنها وقفة بعد كل بيـت ويتحتم إن كل بيت جديد يبدأ من جديد:

> إن الأطيار لتنشد الأنغام على كل غصن، وإن الثعبان ليرقـد
> ملتفا حول نفسه فى الشمس المنعشة، والنسيم الرطـب يهـز
> أوراق الشجر الخضراء.

(الفصل الثانى، المشهد الثالث بيت ١٢)

وعلاوة على ذلك فإن طريقة الإضافة هذه لجعل البواعث المنفصـلة تقـف جنبا إلى جنب، وكل منها منفصل عن الآخر، يمكن ملاحظتها فـى بقـاء فكـرة الخطب المقطوعة. ففى كل واحدة تستطيع أن نفصل بدقة بين الأفكار والموضوع، وفى كل حالة تأتى بموضوع معين، ونسير فيه حتى نهايته، ثم يـأتى الموضـوع

الجديد دون مرحلة انتقال، ويختفى فن الانتقال للارتباط الداخلى فى بنـــاء الـــدراما بأكملها ، كما يحدث ذلك أيضا فى الأسلوب وفى الصور الشعرية، ثم فجـــأة تتخـــذ الشخصيات أكثر القرارات أهمية، وتتبدل اتجاهاتهم من نقيض إلى نقيض فى لمـــح البصر (سلوك تايتوس، الفصل الأول المشهد الثـــانى، والفصـــل الثالـــث المشـــهد الأول...إلخ). إن شكسبير لم يكن مدركا حقيقة أن الأعمال العظيمة يجب أن تزهر وتنضج فى "رحم الزمن". وأن الصراع والتصادم ينموان بالتدريج وفى تنوعهمـــا نرى اعتمادهما المعقد على الأحداث الأخرى. وبدلا من إعدادنا لاســـتقبال حـــدث عظيم ومرحلة تصاعد، والسير معها خلال كل مراحل التطور حتى نصـــل إلـــى القمة، بدلا من كل ذلك فإن شكسبير يهيمن علينـــا مـــن الفصـــل الأول فصـــاعدا بتصاعدات وبتكاثر للأحداث المخيفة والكلمات ذات الأصوات الرنانة[1].

وعلى ذلك فإن ما يجعل الحدث حقيقيا على نطاق أوسع يمكن ملاحظته الآن على نطاق محدود فى أسلوب الدراما بأكملها. إن اللغة تضيف وتتراكم وتسعى إلى استبدال الوضوح والتحديد عن طريق التكاثر. إن تكدس الصور الشـــعرية إشـــارة إلى حقيقة أن المتعة التى نحس بها فى صياغة المقارنات أكثر كثيرا مـــن حاجتنـــا إلى رسم شخصيات استعارية فيها مراوغة. وكمثال لمثل هـــذا التكـــدس للصـــور الشعرية نقتبس فقرة من الفصل الثانى:

> إنه يلبس فى أصبع الدامى خاتما ثمينا ينير الحفرة كلها، وكأنه السراج الذى ينير نصبا للناس، وقد تألق ضوؤه فأضـــاء خـــد الميت، المعفر بالتراب. وأظهر جوف الحفرة العابس الـــوعر،

(١) من أجل البحث عن الأحداث والبواعث التراكمية كسمة التراجيديا فى عصر اليزابيث، انظر كتاب ل. ل شوكنج، شكسبير ومأساة العصر، بيرن، ١٩٤٧.

كما طلع القمر شاحبا على جثة بيراموى، حيث رقد غارقا فى
دمه الطاهر، آه يا أخى، أعنى بيدك الواهنة.

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ٢٢٦)

إن المقارنة المدروسة فى حالة براميوس هى صورة بيانية ثانية لخاتم باسنيوس الذى شبه بالشمعة الصغيرة. وهى إضافة مدروسة لا مبرر لها مطلقا، وكان يمكن أن تحذف. وفى حديثنا عن "هنرى السادس" سوف تتاح لنا الفرصة لنتحدث عن العادة المميزة لشكسبير الشاب وهى ازدواجية الصور المتعددة كل مع الأخرى بواسطة كلمة "أو". ويمكن أن يشار إلى هذا ببعض الأمثلة من مسرحية "تايتوس".

والفقرة التى اقتبست تقودنا إلى سؤال آخر: ما مناسبة هذه الصورة البيانية؟. لقد سقط مارتيوس فى هوة سحيقة على جثة باسانيوس التى توارت هناك. فى هذا الموقف الرهيب الذى أوشك فيه مارسيوس على الإغماء كما يعترف بنفسه يخرج لنا هذه التشبيهات لخاتم باسينيوس، وهى تشبيهات مرتبطة بالظروف.

وأحسن مثال يدل على هذا التناقض السخيف بين المناسبة والصورة البيانية قدم فى لمقطوعة (٤٧ بيتا) التى ألقاها ماركوس عندما وجد لافينيا التى مثل بها فى الغابة (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت١٧). إن المسألة ليست فقط أن إنسانا يرى مثل هذه الفظائع فيفجر حديثا طويلا مملوءا بالصور البيانية والتشبيهات التى تبدو غير ملائمة وغير متناسقة، ولكن المسألة أيضا أن هناك الطبيعة غير المناسبة لهذه الصور البيانية كما هى والمداعبة التى توصف بالتعسف الذى يكشف ذلك التنافر. إن نهر الدم الذى يتدفق من فم لافينيا التعيسة يقارنه ماركوس "بالنافورة التى تصب المياه وتحركها الرياح" و"خديها" يبدوان بلون أحمر مثل وجه التايتان (أحد الجبابرة اليونانيين)، ويتحدث عن يديها المرتجفتين ويسترجع الماضى فيقول

إنهما ترتعشان مثل أوراق شجرة تترجرج وتهتز على العـود وتجعـل الخيـوط الحريرية تفرح عند تقبيلها[1]، وعلاوة على ذلك فإن الحديث مزخرف بعـدد مـن الموضوعات الأسطورية المدروسة (تيليوس وفيلوميلا وسيربيرس).

وبهذا الخصوص فإن اسـتخدام الفكـر الأسـطورى فـى تـايتوس وفـى المسرحيات الأخيرة، استخدم شكسبير الأسلوب الأسطورى؛ لكـى يضـيف إلـى الحديث أو الشخص طابعا خاصا وفرديا (الموقف الأسطورى المتوازن يقدم لنـا غالبا فى صورة حية)[2]. ومن الناحية الأخرى فإننا نجد فى "تايتوس" أن اسـتخدام التشبيهات الأسطورية مازال يرجع كلية للرغبة فى تقديم المعرفة. وعندما يقال إن الفضائل عند ساتورين " تنعكس على روما، كما تنعكس أشعة تايتان على الأرض"، أو أن تامورا تفوق النساء الرومانيات فى إشعاعها "مثل إلهه القمر والصيد الوقورة بين الحوريات" (الفصل الأول، المشهد الثانى). هذه الصور البيانية مبتذلـة، وفـى أحسن الأحوال، فى حالة المقارنات الأسطورية الأكثر غموضا نجـد أن شكسـبير يحاول إثبات أنه مثل جرين فى قدرته على استخدام الأساطير.

وهذا الطموح لتوضيح إتقانه لطرق الأسلوب الشائعة فى ذلك الوقـت، هـو الذى قاد شكسبير إلى التصورات المعقدة التى نقابلها فى "تايتوس"، وفى هذه الأيام قد يبدو لنا هذا المفهوم كصورة تصبح فيها الصور البيانية التلقائية متجمـدة علـى

---

(١) إننا نجد فى مقدمة "تايتوس أندرونيكوس" التى كتبها جون دوفر ويلسن تفسيرا لهذا، كما نجـد أمثلـة مشابهة "للتشدق المبالغ فيه" أو "صوت الجوستى" الذى كتب عمدا، وكان شكسبير يعرف ما هو. وهكـذا كان لابد أن ننظر إلى الأحاديث الكثيرة المليئة بالتشدق على أنها طريقة كاريكاتورية للأسـلوب الـذى كان يحتكره شكسبير، ولذلك فقد تم تناوله فى شكل قناع ساخر.

(١) هذا هو الحال مثلا فى الجزء الثانى من مسرحية "هنرى الرابـع" عنـدما يظهـر الرسـول، ويـذكر نورثمبرلاند بوسول الشؤم الذى جاء لبريلم بخبر احتراق طروادة (هنـرى الرابـع، الفصـل الأول، المشهد الأول ٧).

هيئة أرقام رياضية. وفى المراحل الأولى لكتابات شكسبير نحن غالبا نجد فقرات تكبر فيها الصور البيانية البسيطة وتصبح مفاهيم مسهبة. وفى الوقت الذى نجد فيه أن الصورة البيانية البسيطة كالاستعارة تزيد كثيرا من الانفعال فى الحديث، فإن أثر التصور الذى نخلص إليه منها يكون على عكس ذلك تماما. والطريقة العقلانية المرتبطة بالظروف التى يشتت فيها التصور الموقف بأكمله، يحتمل أن ينزع من الخطاب حركته الانفعالية ويجعله يبدو باردا ومصطنعا. وعندما يصرخ تيتس قائلا:

"فلترطب دموعى شهية الأرض الجافة" (الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢٤). فإن هذا يبدو طبيعيا. وفى الأبيات التالية ينسج أمامنا تصورانا عن هذا البيت. وبهذه الطريقة نجد أن تلقائية هذا الشعور الجارف تتضاءل بسبب الاستخدام المصطنع للصورة البيانية (الفصل الثالث، المشهد الثانى بيت ٤٥). ونحن نؤكد أن هذه الأحكام جاءت تبعا لمستوى الذوق. لأن معاصرى عصر اليزابيث أنفسهم كان يروق لهم الاختراع الذكى والتعقيد الحاذق الذى كانت توحى به تصوراتهم. ورغم ذلك فإن شكسبير بحسن تقديره لجميع الأمور ابتعد كثيرا عن الصفات غير الطبيعية للتصورات[1]. غير أنه مازال يستعمل التصورات فى التراجيديا، فإنه لا يستخدمها بهذه الطريقة المصطنعة.

ومن الطبيعى تماما أننا فى مسرحية متأثرة كثيرا بمارلو فى أحداثها وفى مفهومها للإنسان، نجد أن الصورة البيانية كذلك تعكس ذلك الأثر[2]. والأبيات الآتية تشهد على ذلك:

---

(١) يناقش أوليفر إتن فى محاضرته السنوية عن شكسبير، ١٩٣٦، "الأسلوب عند شكسبير" من حيث "عدم قبوله المتزايد للتكلف فى الكلام". وكذلك كفعل الآنسة جى دى ويلكوك فى مقالتها " شكسبير كناقد لغوى"، جمعية شكسبير ١٩٣٧.

(٢) إن دراسة أ. فرتى " تأثير مارلو على أسلوب شكسبير المبكر"، استراسبورج (١٨٨٦) أخفقت فى بحث مسألة تأثير الصور الشعرية لمارلو.

فسيكفهر الجو من أنفاس تنهداتنا، وستغشى الشمس غيرة من ضباب آهاتنا كما تغشاها السحب، عندما تحتضن الشمس وهى تذوب من حرها.

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢١٢)

لقد استطاع شكسبير أن يتعلم من مارلو ليس فقط كيفية استخدام الصور البيانية للمقارنة، أو إلقاء الضوء على الأشياء الملموسة أو السمات الخاصة، ولكنه أيضا تعلم كيف يستخدم الصور البيانية كوسيلة للتعبير عن الآمال الكبرى والرغبات والانفعالات لدى الإنسان. ومن بين جميع كتاب عصر إليزابيث الذين سبقوا شكسبير، فإن مارلو هو الدرامى الذى لا تعتبر صوره البيانية تقليدية، باعتبار الصورة البيانية شكلا شخصيا للتعبير عن الشخصيات المتحدثة، استطاع مارلو أن يخلق للصور الشعرية وظيفة جديدة تماما. إن الأشكال الشائعة للتعبير لم تكن كافية لإشباع طموحات تيمور لنك. إن عالم الصور الشعرية فقط الذى يقدم لنا الأجزاء الضخمة المطلوبة. وفى عالم الواقع استطاع تيمور لنك أن يهزم الأرض ولكنه لم يستطع أن يهزم السماء. وبسبب هذه الرغبة الأعظم يخلق تيمور لنك فى صوره مجالا وراء الواقع يصل إلى النجوم وإلى الأركان كما لو كانت تمى تعبر (فى خياله) الاتساع المترامى لقبة السماء بسهولة. ونجد فى شخصية تيمور لنك التى أبدعها مارلو أن الصور البيانية تبعا لهذا، لها وظيفة درامية مهمة. إن عظمة تيمور لنك – كما تظهر من أعماله – ومؤشراته تتدعم وتسمو بواسطة هذه الصور، وتصل إلى درجة عالية من الخيال الذى لا يصدقه عقل. وهى تميز تيمور لنك بتكرارها على مستوى آخر للطبيعة الضخمة لآماله وفرديته. وفى الوقت نفسه – بالاستخدام المتكرر لمثل هذه الصور بموضوعاتها الشائعة – يخلق لنا انطباعا بالأبعاد الضخمة للانفعالات التى تشكل المسرحية بأكملها وتنسجم مع الطبيعة الجبارة لتيمور لنك.

ومن الضرورى أن نسترجع هذه الغرابة فى صور مارلو الشعرية لكى نفهم ما اقتبسه شكسبير، وما لم يقتبسه منها. وعندما تعبر شخصيات التاريخ المبكرة عن رغباتها العظيمة وتهديداتها وعواطفها وانفعالاتها عن طريق الصور البيانية، تظهر لنا هنا وظيفة ترتبط ارتباطا وثيقا بدور الصور البيانية عند مارلو. ولكننا سرعان ما ندرك مواطن اختلافات شكسبير عن مارلو. إن مارلو يستخدم هذه الصور البيانية الضخمة التى نرى فيها القوى العظمى وتتحرك العناصر فى حركة دائرية. ولكنه أيضا يستخدم مثل هذه الصور البيانية عندما لا تكون المسألة مسألة أشياء عظيمة أو انفعالات كبيرة (وهى الوحيدة التى تبرر مثل هذه الزيادة)، ومن الناحية الأخرى فإن شكسبير يتدرج وينتقى. ونحن نرى فى مسرحيتى "هنرى السادس" و"ريتشارد الثالث" كيف أن حسن تقديره ولياقته الفنية ينتشران تدريجيا. إن صور مارلو تختفى أكثر وأكثر، وهذا ليس فقط لأن شكسبير يجمع صوره البيانية من الملاحظة المجردة للطبيعة ومن مشاهد الحياة اليومية[1]، ولكن لأنه يبدأ فى تتبع الملاحظة الخاصة التى يوصى بها الشخصية الأولى عندما يأمرها "أن تختار الحدث الذى يناسب الكلمة، والكلمة التى تناسب الحدث" كذلك، (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٩).

ولكن بالنسبة لتايتوس فنحن لا نرى إلا اثرا قليلا لهذه "المراعاة الخاصة والاجتهاد". وربما نضيف ملاحظة أخرى تراعى فى حديثنا فنحن لا نرى أسئلة يراد بها التأثير على المشاهد فى أى مسرحية من مسرحيات شكسبير كما نراها فى تايتوس. وتكرار هذا الأسلوب يلقى ضوءا على نظرات الشخصيات كل نحو الآخر، لأن السؤال الذى نريد به التأثير على السامع سؤال لا نتوقع له ولا ننتظر منه أى إجابة، فقد وضع من أجل السؤال نفسه. إن الحوار فى مسرحية تايتوس

---

(١) إن المقارنة بين الصور الشعرية عند مارلو، وتلك الصور عند شكسبير نجدها فى كتاب الآنسة سبيرجيون ص ١٥.

يوحى بأنه حوار، ولكن الواقع أن الشخصيات لم تبدأ الحديث مع بعضها، ولكنها تلقى مقطوعات طنانة أمام الجماهير.

إن الاغتباط لسماع الأسئلة المؤثرة على السامعين، والذى نلاحظه فى تايتوس، فكرته تغليف اللغة بمجرد زينة بلاغية تخلو من الحركة ومن الجلال. وكثير من الصور البيانية أيضا تظهر فى شكل أسئلة تؤثر على السامعين مثل:

أى أحمق أضاف إلى البحر الزاخر بالألم فيض ألم جديد، أو
حمل لطروادة المشتعلة المتوهجة شعلة من النار.

(الفصل الثالث، المشهد الأول، أبيات ٦٨-٦٩)

وإذا عصفت الريح على البحر أزبد البحر فى جنون يتزايد
وكأنما يهدد السماء بصفحته القديمة المنتفخة المتعالية.

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٢٢٢)

غير أن الأسلوب البلاغى لا يقتصر على الأعمال المبكرة لشكسبير[١]. إنه يظهر بصفة دائمة حتى فى التراجيديات المتأخرة. وفى هذه الحالة أصبح الشكل المناسب للتعبير لدى الشخصيات وراح ينسجم مع الموقفين الداخلى والخارجى.

(١) إذا أردت الاطلاع على ملاحظات تضىء لك الطريق، وتختص بنظرة شكسبير إلى البلاغة والاستخدام البلاغى للصور الشعرية فى تايتوس، انظر المقالة العجيبة التى كتبها و. ف. تشيرمر "شكسبير والبلاغة"، توبنجيه، ١٩٥٠.

الفصل الثانى

الملهويات الباكرة

إن الصور الشعرية فى المسرحية الهزلية "عناء الحب الضائع" بالمقارنة ب "تايتوس أندرونيكوس" لها طبيعة أكثر تناسقا، لأن الشاعر هنا كان يمثل لنا عالما نرى فيه أن طريقة المقارنة التى اعتدنا عليها فى مسرحية تايتوس هى فى الحقيقة مألوفة. ومع أنه كان يبدو غير محتمل فى تايتوس أن ماركيوس يقدم لنا مقارنات أسطورية لدى سقوطه عن الحب مع باسيانوس المقتول. فإن المقارنات نفسها لا تبدو غير طبيعية عندما يعبر عنها أحد رجال البلاط الملكى الذى يسير على قواعد الإتيكيت الخاصة بالبلاط. وفى بلاط نافار خلق لنا شكسبير جوا يتطلب من الناحية الإيجابية هذا النوع من الكلام المنمق، والزركشة اللفظية. إلا أن هذا العالم ليس عالم شكسبير، مثل عالم التعطش إلى الدماء ، وعالم القتل والرعب الذى نجده فى تايتوس. وقد اقتبس من السابقين ومن النماذج الأدبية. وفى مسرحية "جهد الحب الضائع" نجد جو التلاعب والزركشة والدعابة لدى يوفويس، ونجد أيضا الكثير من الحب الأركيدى الذى ينم عن الإبداع والعاطفية. والتوازن فى الأسلوب الذى نجده عند يوفويس والأركيديا "عناء الحب الضائع" يشير إلى هذا. فالناس جميعهم مرتبطون كل مع الآخر، ومن ثم فهم يتكلمون باستخدام صور شعرية مشابهة ومقارنات مشابهة. ومازال شكسبير يستخدم طرازا معينا بصور مختلفة فى "عناء الحب الضائع". وكما أن لكل طراز زمنا معينا فإن ذلك الطراز أيضا استخدمه جيل محدود. وبعد ذلك بنصف قرن أصبح غير مفهوم وغير محتمل. ولذلك ظهرت صعوبة فى محاولاتنا لفهم الكثير من الدعابات والتورية السائدة فى ذلك العصر.

وفى مسرحية "عناء الحب الضائع" تمتد الفكاهة بدرجة كبيرة إلى تلميحات عابرة تختص بهذا العصر. ومن الناحية الأخرى نجد أن المسرحيات الهزلية الخاصة بالمرحلة المتوسطة تنقل لنا الكثير من الاهتمامات البشرية الشائعة والمواقف الهزلية الخالدة والتناسق. وهى مستقلة عن تحديد ضيق أو كوكبة خاصة فى الزمن[١]. وهذا الانتقال يظهر واضحا بصفة خاصة عن طريق الصور الشعرية.

ولكن رغم أن مسرحية "عناء الحب الضائع" هى صورة مجسمة صادقة لعالم الخيال هذا ، فهى فى الوقت نفسه تشير إلى انحراف عن هذه الصورة ، ففى الوقت الذى يقدم لنا شكسبير هذا الجو الكامل مع وسائل الأسلوب الطبيعية بالنسبة له، نجد أنه مدرك تماما كونه غير طبيعى. وهذا النقد نحس به فى بعض الفقرات، على هيئة تهكم ظريف. وحسب قول بيرون:

"فقرات ناعمة كالتفتاة ومصطلحات مركزة كالحرير......"

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٤٠٦)

وليس هذا هو المثال الوحيد ، فإن الدور الذى يلعبه هولوفيرنس والسير ناثانيال يدعم هذا القول، وهذان الاثنان يبالغان فى الحاجة إلى ابتسامة مدروسة وإلى مصطلحات غامضة المعنى، وهكذا نحول صفة المهارة إلى غموض، ويتناول شكسبير هذا الطراز بتهكم لطيف ويتركه ليقضى على نفسه وبهذه الطريقة يتغلب عليه.

وفى مسرحية "عناء الحب الضائع" يتخذ التعبير الشعرى غالبا من التورية وسيلة للصعود. وهناك مشاهد كاملة فى هذه المسرحية تعيش على التورية. إن التواء الكلمات وتطويعها واستبدالها ليس شيئا عرضيا، على النقيض من ذلك، فإنه

---

(١) لقد أوضح ذلك جيدا إيه. كيه تشامبرز (شكسبير، نظرة عامة، فصل عن "جهد الحب الضائع".

يشكل جزءا رئيسيا من المحادثة ويمارس لأهميته فى حد ذاته. وهذا ينبهنا أننا يجب ألا ننحى التورية جانبا على أنها تطرف مقلق. وإنما نبحث فى طبيعتها، ففى التورية ينعكس السرور والابتهاج الذى أحس به الناس فى عصر إليزابيث. والناتج من ثروتهم اللغوية ونواحى الغموض فيها. ونحن نعرف – من كتاباتهم النقدية فى مدح لغتهم الخاصة– كيف كانوا مقتنعين (المعاصرين لاليزابيث) بأنهم قد اكتشفوا لغتهم مجددا.

وهذا الاستهلاك لإمكانيات اللغة يمكن أن يتخذ صورة متنوعة. فمن الممكن أن يكون إبداعيا حقا، وقد يؤدى إلى أسلوب شعرى جديد كما هو الحال مع سبنسر. ومن الممكن أن يظهر فى محاولات لزرع الأسلوب وتغليفه كما هو الحال مع لايلى وسيدنى. ولكنه يمكن أن يظهر أيضا مجرد لعبة وتحويل داخل البلاط كما نراه فى حالة اللعب بالكلام. وهنا نرى أن الاهتمام باللغة هو ابتهاج بالظاهرة فى حد ذاتها، والرغبة فى إظهار المهارة الشخصية فى تفتيت الكلام واستبداله وإيجاد "الصفة الوحيدة المختارة" كما قال ناثانيل ذات مرة. إلا أن هذه التسلية الغبية – وإن كانت تسير حسب المودة عند رجال البلاط والحمقى فى مسرحيات شكسبير الهزلية المبكرة – تحتوى على شيء يمكن رؤيته على أنه عامل مهم فى تطور فن التعبير عند شكسبير.

إن شكسبير يهتم أولا اهتماما فنيا بالكلمات، ومعرفته بغموض وتغير الكلمات يطلق له العنان فى هذا النوع من التسلية. وفى اللعب بالكلمات اكتسب شكسبير قدرة أكثر على التصرف فى إيجاد الكلمات وتحويل الفقرات. وهذه مواصفات بدونها ما كان يمكن للصور الشعرية المعقدة فى المسرحيات المكتملة أن تظهر.

إن اللعب الممتد بالألفاظ والصور الشعرية التى نصادفها فى المسرحيات الهزلية الباكرة لها دلالة واضحة بالنسبة للحوار. وكانت للتورية أهمية حقيقية فى

تطوير الحوار السريع الظريف الذى أمكن عن طريق التغلب على المواجهات العنيفة للشخصيات على المسرح. ويقول مارلو: إن الدراما قبل شكسبير كانت فظة وضعيفة. والشخصيات غالبا تقدم تمثيلية بشخص واحد وكلامها ليست كل شخصية فيه مرتبطة مع الأخرى. وكذلك لا تستمع كل شخصية للأخرى. ولكن اللعب بالكلام يشبه لعبة كرة تتطلب لاعبين مملوئين بالحيوية ولاعبين آخرين ليردوا عليهم واستعدادا لسرعة البديهة، والكلمات تلقى هنا وهناك مثل الكرة، وأى شخص لا يتابع ويلقى بالكرة للآخر يستبعد. ولكن فى الوقت نفسه نجد أن الصورة الشعرية تنتقل من يد إلى يد أثناء اللعبة مثل معزوفة موسيقية تمر بنغمات مختلفة وتعكس نغمات معينة، وهذا من شأنه أن يجعل الحوار مترابطا. والطريقة الفنية لربط الحوار بواسطة نواحى التشابه أو استمرارية موضوع الصورة الشعرية والحوار الذى بدون ذلك يكون متباعدا، هذه الطريقة سوف تقابلنا مرارا فى مسرحيات شكسبير الأخيرة، وفي هذه المرحلة سوف يبدو لنا شكلا سطحيا تكنيكيا.

ولكن التورية قد تطورت أيضا وهى تظهر فى "عناء الحب الضائع" كانقسام اجتماعى ينشغل به كل شخص. وفى معارك سرعة البديهة هذه وفى هذه الحيل التى تغلب على اللغة، وفى تحريف الكلمات تنعكس اليقظة وتوقد الذهن عند المعاصرين لإليزابيث. وفى "سيدا فيرونا" تتضح هذه الصورة لدى الخادمين سبيد ولاونس. ولكنها غير موجودة فى خطب فالنتاين وبروتيوس. وهكذا يختفى الاكتفاء الذاتى للتورية ، وتصبح وسيلة لتشكيل الشخصيات. وفى المسرحيات الهزلية للمرحلة المتوسطة تتطور وتصبح أداة لطيفة للفهم المتعمد غموضه للموقف، وبالنسبة للحمقى تصبح وسيلة غير ذكية لإيجاد ملاحظات لها دلالة مزدوجة للمشاهد حتى إن وقعت فوق رءوس زملائهم اللاعبين. وفى "هاملت"، و "لير" ومسرحيات جادة أخرى تعد التوريات دائما مفاتيح مهمة تستجمع الارتباطات فى بناء الحدث الدرامى. إن الصورة الشعرية الغامضة التى تلعب مثل هذا الدور

الكبير في المسرحيات الجدية تتبثق من اللعب بالألفاظ. وباستعمال التهكم الشديد يجعل شكسبير غموض العالم مشرقا من خلال غموض الاستعارة.

وفي رد أرماندو على موث "الدخان الحلو للبلاغة" هناك إشارة إلى البلاغة التى كان لها تأثير عظيم حتى مع هبوطها إلى هذه التفاهات. وإذا استعملت البلاغة على نطاق أوسع فإنها تعد أحسن تفسير لاستخدام الصور الشعرية في المسرحيات الأولى لشكسبير. وتحتوى نصوص كتب عن البلاغة – التى صدر العديد منها فى عصر شكسبير – على توجيهات تبين كيف نزين ونمق الأسلوب[1]. ولكن هذا التزيين ليس مشتقا من الحاجة الداخلية إلى التعبير الملائم. والمقارنات والصور لا تشكل صلة عضوية بين المحتوى وبين نمط التعبير. والشيء الأساسى هو الانبهار التقنى فى الإبداع الفنى لمثل هذا التنميق الأسلوبى. وهذه الزينة تنتج من أجل الزينة فقط.

وهكذا نجد أن شكسبير عندما كان يستخدم الصور فى مسرحياته الأولى كتطريز موشى وكإنهاء مزخرف وكأرابيسك أحسن تنفيذه فنيا فإنه كان ينتمى إلى تقليد ينتقل من القديم إلى عصر النهضة، وهذا التقليد له أهمية خاصة وتطبيق واسع فى القرن السادس عشر[2].

وعندما نقول إن شكسبير فى شبابه استخدم الصور كزينة سطحية وأنه فى مرحلة النضج – على عكس ذلك استخدمها كنمط مباشر للتعبير وكأداة للفكر، فإن هذا إنما يشير ليس إلى تطور شخصى من بداية شبابية إلى سيادة وسيطرة ناضجة

---

(١) انظر وقارن ت. و. بولدوين وليم شكسبير: قليل من اللاتينية وأقل من اليونانية (١٩٤٤).

(٢) أهمية البلاغة فى القرن السادس عشر والشعريات فى الصور الشعرية فى عصر اليزابيث يعرضه لنا بإقناع روزموند تيوف فى كتابه "الصور الشعرية لمعاصرى اليزابيث والميتافيزيقيين" شيكاغو ١٩٤٧. انظر وقارن كتاب ميريام جوزيف "توظيف شكسبير لفنون اللغة"، نيويورك سنة ١٩٤٧.

فحسب بل أيضا إلى انعكاس الانتقال الذى حدث فى المنهج التاريخى للشعر نفسه. وقد يقال أيضا عن الشعر الحديث أن الصور الشعرية يجب أن تصبح التعبير الوحيد عن رؤية الكاتب الشخصية وقد نادى بهذا ذات مرة ميدلتون مرى.

إن الاتجاه إلى استخدام البلاغة فى معالجة الصورة الشعرية فى كتابات شكسبير الأولى يتضح من زوايا عديدة. والتصور يصبح مرة ثانية الشكل الأكثر حدوثا. دعنا – على سبيل المثال – ننظر إلى هذه الفقرة من الحوار بين بوييه والأميرة:

بوييه: فلتسترد كل هديتها ، وحين يقبلون تفتحن كالورود العاطرة فى نسيم الصيف العليل.

الأميرة: وكيف نتفتح؟ كيف نتفتح؟ أفصح لنفهم كلامك.

بوييه: حيث تلبس الحسان القناع تبدو كالورود الخبيئة فى براعمها، وحين تنزع عنها القناع تخرج منها فتبدو كالدمقس الحلو الذى امتزجت فيه الحمرة والبياض. فهن ملائكة تزيح عنها الغمام أو ورود تتفتح.

الأميرة: كفى ألغازا. ترى ماذا نفعل؟

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٢٩٢)

إن بوييه يعبر عن نفسه بطريقة معقدة لدرجة أن الأميرة لا تفهمه. وهنا يطور صورة التعبير بحيث لا تحتوى على: " تتفتح كالورد العاطرة" حتى السطر الأخير بعد الاستطراد عديم الأهمية.

فهن ملائكة تزيح عنها الغمام

وهذه الفقرة تعد مثالا للطبيعة المبالغ فيها لهذا الإسهاب المدروس: نبدأ البحث عن طريق دائرى للموضوعات، وهى تكتب بصورة متعمدة بطريقة معقدة.

ومع ذلك عندما يقول الدوق فى "الليلة الثانية عشرة" فى حديثه مع فيولا:

فإن النساء كالورود.

لا يكاد زهره يتفتح حتى يدركه الذبول.

(الليلة الثانية عشرة"، الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ٣٩)

فإنه يستخدم تعبيرا استعاريا، لأن تشبيهه فيولا بالوردة يمكن أن يوضح فكرته أكثر من الكلمة المجردة. وهذه الأبيات لا تحتوى على كلمة سطحية واحدة. والصورة الشعرية الموجودة فى "عناء الحب الضائع" مختلفة تماما، حيث إن الوردة ليست رمزا توضيحيا، ولكنها تقليد للتزيين يكشف عما يقصده حقا ويقلل من شأن الفكرة بدلا من أن يؤكدها.

والمبالغة من سمات الكثير من صور المسرحيات المبكرة. وفى مسرحية "سيدا فيرونا" يقال عن عشيقة بروتيوس:

وأنا أريد أن أساهم فى مدحها

فارفع جبينك إلى أعلى مراتب الشرف

لكى تحمل أذيال مليكتى وتمنع الأرض من اختلاس قبلة

من ثوبها الناصع وتتباهى بنعمة كريمة كهذه

وتستعير من زهور الصيف عطرها

وتتخذ من قارس برد الشتاء وشاحا واقيا

(الفصل الثانى المشهد الرابع بيت ١٥٨)

هذا المفهوم ينفذ من أجل المفهوم ذاته، ومن أجل الإبداع فى المبالغة. ولكن ما يشير إلى المرحلة الأولى عند شكسبير ليس أنه انتهك حرمة الطبيعة وأنه مطلوب منها أن تهتم اهتماما بالغا بالمرأة، حيث إن شكسبير قد استخدم هذا الباعث فى حالة تالية. وعندما يقال إن ديدمونة عند رسو سفينتها فى قبرص تكلم كاشيو عن الصخور المتلاطمة والبحار المزبدة:

لا ريب أن الرمال المتراكمة الخائنة التى

تتصيد المركب البرىء قد داخلها شبه رقة للجمال

فتحولت عن طبائعها المهلكة لتفسح سبيلا

أمينة تمر منها ديدمونة

("عطيل": الفصل الثانى، المشهد الأول بيت ٧٠)

نجد أن لدينا هنا انتهاكا للطبيعة وباعثا مثل الذى نجده فى "سيدا فيرونا". ولكن الاختلاف هو أن الصورة الموجودة فى "عطيل" تنتج من الناحية العضوية من الإثارة المبهجة لإنقاذ ديدمونة من العاصفة التى مرت بها. وكان هذا الإنقاذ يبدو بالنسبة للمنقذين فى شكل بارقة أمل تشبه المعجزة ويثبت كاشيو هذا الانطباع بصورة بيانية. ولكن هذه العلاقة العضوية ما زالت غائبة كلية فى الصورة الموجودة فى "سيدا فيرونا" التى نجد فيها الصديقين يغدقان المديح لمعشوقتيهما. وتنمو الصورة وتكبر كنتيجة لمثل هذه المنافسة البلاغية.

والموضوع الأساسى للمسرحيات الهزلية المبكرة هو الحب، ولكن شخصيات هذه المسرحيات المبكرة نادرا ما تعبر عن مشاعر الغرام على هيئة صور شعرية. إنها تناقش الرأى وتناقش نظرية الحب. وعلى ذلك يمكن أن يقال إن ما يولد عندنا وفرة فى الصور الشعرية هنا هو نغمة الحب التقليدية وليس

الرجال أو النساء المحبين. ومما ينير لنا الطريق أن نذكر أن "الحب" (ليس حب شخص بذاته ولكنه "الحب" كنظرية عامة) يتم تعريفه في عدد كبير من الصور البيانية[1]. وفي هذه المسرحيات نجد أن الحب هو لعبة اجتماعية يمكن دراستها واستيعابها كنظرية. وتصبح هذه الصور الشعرية أكثر ندرة وتبتعد عن الناحية النظرية في المسرحيات الهزلية الأخيرة. وما يقال عن الحب يصبح أقل لأنه يمارس شخصيا. ولكن في مسرحية "عناء الحب الضائع" نجد أن بيرون ما زال يحاضر عن غرائب الحب بما يعادل ثلاثة وستين بيتا، والحب في نظره فن يمكن أن نحصي صفاته، أما مسرحية "سيدا فيرونا" فإذا قارناها بـ "عناء الحب الضائع" فإننا نجد أنه لم يعد يظهر فيها مبدأ الترقيم الخططي، ولكن نجد هنا أيضا أن الحب موضع مناقشة تؤدي إلى كثير من الصور البيانية الجميلة. وأحسن مثال يدلل على هذا هو المشهد الذي نجد فيه جوليا ولوسيتا تتحدثان عن الحب (الفصل الثاني، المشهد السابع، بيت ١٩). إن جوليا لن تقبل لنار الحب أن تنطفئ، أو أن تكون مقيدة. وهي تسعى إلى إثبات ذلك لوصيفتها في صورة التيار المتدفق الذي "يثور عندما نعمل على إيقافه". ولكنها الآن تسر لهذه الصورة لدرجة أنها تجعلها متسعة في السطور التالية.

ويتضح الاعتماد على التقاليد إذا نظرنا إلى محتوى الصور البيانية. ويستخدم كتاب السونيتات الكثير من نواحي التميز، وهم الذين يتحدثون دون توقف عن الشمس والقمر والورود واللؤلؤ الذي يغطيه الندى والجواهر والذهب والفضة. وفي سونيتات عصر اليزابيث نجد أن هذه النواحي للتميز تقوم بعمل التزيين وتجعل البرقشة البراقة تتخلل فطرة القصيدة. ويعد الميل إلى التزيين أحد الأسباب لوفرة الصور الشعرية في الشعر في عصر اليزابيث، ومن ثم فقد كان واضحا في المسرحيات الهزلية المبكرة أن الصور الشعرية المتكررة هي على وجه التحديد

---

(١) وهذا بالطبع يتمشى مع المفاهيم البلاغية. انظر وقارن كتاب ميريام جوزيف سابق الذكر، ص ١٠٨.

الصور التى تحتوى على أدوات الزينة وهى الذهب والفضة واللؤلؤ والجواهر. وعلى ذلك فإن فالنتاين يستمتع بهذه البواعث عندما يصف سيدته:

إنها تخصنى وحدى

وأرانى أغنى بامتلاكى مثل هذه الجوهرة الفريدة

التى لن تجد نظيرها ولو غصت إلى أعماق البحور السبعة

ولو كانت كل حبة من رمالها لؤلؤ، وكل قطرة من مياهها فيها إكسير الحياة

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت ١٦٨)

وحتى الدموع توصف على أنها "بحر من اللؤلؤ المنصهر الذى يسميه البعض دموعا (سيدا فيرونا الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت٢٤٤). ويقال هذا أيضا عن الملك فى: "عناء الحب الضائع":

إن كل نباهته قد انحصرت فى عيونه المنفتحة على نضارة شبابك

وقلة الشبيه بالياقوت نقشت عليه صورتك بكل اعتزاز

(الفصل الثانى المشهد الأول بيت٢٤٢)

إن قلبه "يشبه الحجر اليمانى "من الأحجار الكريمة" (الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٢٣٦) وإدماج الذهب واللؤلؤ يتكرر ثلاث مرات فى "ترويض النمرة" ولكن استحباب الذهب والفضة والكريستال تمكن ملاحظته أيضا فى المسرحيات المبكرة الأخرى.

إن نواحى التميز والصفات التى تتصف بالتقليدية تحدث فى وصف الحبيبة: إنها "شمس جميلة"، "سيدا فيرونا"، "شمس بديعة"، "سيدا فيرونا"، "نجم يتلألأ"، "قمر رشيق"، "الورود على خديها"، "وجهها الأبيض تفوح منه رائحة الزنبق"، إنها تبدو

منتعشة مثل "ورود الصباح التى تتاثر عليها الندى ("ترويض النمرة" الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت١٧٤). وأحسن مثال يوضح ذلك النوع من الصور الشعرية هو السونيتة التى يقرأ فيها الملك بصوت عال فى مسرحية "عناء الحب الضائع":

الشمس الذهبية اللون لا تمنح قبلة أحلى

للورد المتفتح النضير من بسمة الفجر أطلى

تحاكى نظائرك عندما ترسل نورها الوضاح

على وجهى الكئيب وقد رطبه ندى الصباح

(الفصل الرابع المشهد الثالث بيت٢٧)

ولكن بجانب مثل هذه الصور العاطفية للزينة فهناك كثير من التشبيهات فى المسرحيات الهزلية التي نرى فيها عكس ذلك: سرعة البديهة الشديدة والواقعية الصريحة.

وإن حالات التوتر الغريبة فى المسرحيات الهزلية تجد فرصة للتعبير فى هذا التناقض. والنثر بصفة خاصة غنى بالصور الشعرية التى نجد أن مداها ليس محصورا فى الزهور والجواهر التقليدية، ولكنه يتضمن أشياء عملية موجودة فى الحياة اليومية، والطبقات الاجتماعية والحرف[1]. وهذه المقارنات الواقعية والتى تكون غالبا شديدة التأثير تصبح فعالة أكثر عندما يستخدمها شكسبير ليصف بها الناس. وعلى سبيل المثال يقول موث لأرماندو:

"... وذراعاك مصلوبتان على بطنك النحيل مثل أرنب وقع فى حفرة" (عناء الحب الضائع: الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت١٩). ومرة ثانية يصف سبيد لفالنتاين إذا بكت تكون كامرأة شابة دفنت جدتها، وإذا صامت فهى تشبه امرأة تتبع

(١) انظر وقارن الإحصاء فى كتاب الدكتورة سبيرجيون، ص٢٦٦ وما بعدها.

نظاما غذائيا (رجيما)، وإذا نظرت فهي تشبه شخصا يخشى السرقة، وإذا تكلمت فهي تضفي كشحاذ في هالوماس (سيدا فيرونا، الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت٢٣). ويعتبر هذان المثالان بداية الفن الذي نراه واضحا في فقرات فولستاف المشهورة وكذلك حوارات الحمقى الذين لا ننساهم في المسرحيات الهزلية في "المرحلة المتوسطة": فن استيعاب الحركات الجسمية للرجال من أول وهلة ورسمهم بواسطة تشبيهات فكاهية كما يفعل كاتب الكاريكاتير بخطوط يصيغها بقلمه.

ولتلخيص ما سبق نقول إن سمة الصور الشعرية في المسرحيات الأولى هي البهجة التي نشعر بها في الظاهرة ذاتها وفي عنصرها التقني البلاغي كما هو. فالصور تقال من أجل الصور ذاتها وتكدس فوق بعضها، والوضع المميز للتصور وللتشبيه يشير إلى هذا. وهناك اتجاه لأن نجعل الصور الشعرية مستقلة، ولهذا السبب يبدو الكثير منها سطحيا، ويؤثر فينا كحشو في الكلام وكرسوم متشابكة أو زينة تطريز. وكما قيل صوابا ففي المسرحيات الأولى نرى أن شكسبير الشاعر يفوق شكسبير كاتب الدراما[1]. حيث إن كاتب الدراما يجب عليه أن يرفض الصورة الشعرية التي تقدم كزينة من أجل الزينة لأنها تعوق سير الأحداث. والهدف الرئيسي لكاتب الدراما يجب أن يكون التركيز وسرعة الحركة. وكان شكسبير في شبابه يشعب الكتابة ويكثر من الاستطراد. وهكذا نجد أن بناء المسرحيات الأولى كما هي كان فيه تسرب وتنوءات تزحف إلى داخلها أساليب كثيرة قد تكون خارج الموضوع.

والصور البيانية في المسرحيات الهزلية الأولى تسهب وتحجب وتزين أيضا ولكنها لا تيسر. والوظيفة التزيينية الخالصة واضحة دائما.

---

(١) انظر وقارن جورج ريلامدز "شكسبير الشاعر" في سلسلة المرشد لدراسات شكسبير، كمبردج ١٩٣٤، جرانفيل باركر "فترة معينة صادف الكاتب المسرحي وقتا عصيبا مع الشاعر الغنائي"، مقدمة لشكسبير، ص٨.

والصور الشعرية فى المسرحيات الأولى متناسقة فقط من ناحية أنها مكونات للأسلوب فى الكلام الوردى الذى قاله رجال البلاط. ولكننا لا نستطيع أن نتحدث عن علاقة متناسقة حقا بين الصور البيانية والأفراد كشخصيات تستخدمها ولا بين المسرحية بأكملها.

الفصل الثالث

هنرى السادس

لعل القصور فى العلاقة العضوية بين الصور الشعرية والشخصيات والموقف – وكذلك بينها وبين هدف الزركشة اللفظية أكثر من التعبير – يمكن أن نلمسه فى مسرحيات شكسبير المبكرة وخاصة "هنرى السادس". إن محتوى وأسلوب المسرحيات التاريخية من الطبيعى أن يتطلبا نوعا مختلفا من الصور الشعرية. ولكن هذا الاتجاه الأساسى فى استخدام الصور الشعرية كزينة وزركشة للنص يبقى، بحكم الواقع، بصورته نفسها فى المسرحيات الهزلية.

ومبدأ استخدام هذا النوع من الصور الشعرية ينتشر فى كل الأساليب فى المسرحيات المبكرة، فمثلا نجد أن شكسبير إذا تناول موضوعات مثل الصداقة أو الحب أو الزمن أو الشباب، فإنه لا يتركها كما هى، وإنما يطيل فيها ويستطرد محولا إياها إلى مفهوم أو إلى مثل يحدده بدقة. وبذلك تتحول الفقرة البسيطة إلى مزحة شعرية ويتحول القول العادى إلى حكمة. ومن الطبيعى أنه نتيجة لذلك فإن الكلام الفردى التلقائى يفقد فرديته بتشكيله فى صورة أسلوبية غير شخصية. وهكذا نجد أن رسم الشخصيات عن طريق الحديث الفردى توضع أمامه القيود. ونحن فى عصرنا الحاضر نميل إلى عدم استحسان استخدام الأسلوب الذى يعوق اللغة الدرامية المختلفة. إن الاستطراد والإسهاب يقتحمان كل مناسبة ممكنة، مما يترتب عليه أن سياق الأسلوب فى مسرحيات شكسبير المبكرة يكون مخلخلا.

ومع ذلك فنحن نقول إن عدم الخبرة لدى المبتدئين ليس هو الباعث الذى جعل شكسبير يفرغ فى مسرحياته الكثير من العناصر التى ليست لها أهمية

درامية، وبالتالى تعوق أى أثر درامى. وكما قيل إنها نموذج محدد للأسلوب وهو أسلوب بلاغى يسعى إليه شكسبير. وقد كان الإسهاب من أهم ملامح الشعريات فى العصور الوسطى. والاتجاه إلى الإسهاب وتنميق الأسلوب والإطناب هو السبب فى اتحاد الأساليب والصور البيانية التى انطوى عليها الشعر البلاغى فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة. وفى الواقع إن الإسهاب هو أيضا سمة أساسية فى أسلوب شكسبير المبكر. وفى مسرحيات شكسبير المبكرة نجد أن الأسلوب البلاغى يظهر ليس فقط فى النمط الأسلوبى المصطنع والاستخدام المستمر لمنظومة التوازن وعدم البهرجة، بل يظهر أيضا فى روح الاستطراد وفى محاولة نسج نوع من أساليب الاستطراد[١] داخل نسيج المسرحية فى كل مناسبة.

ويفسر لنا كل هذا أن معظم الصور الشعرية فى مسرحية "هنرى السادس" ليست مرتبطة ارتباطا عضويا بالسياق، إذ غالبا ما تبدو غير ذات ضرورة وإنما مجرد حشو.

وهناك دليل على هذا: أنه تضاف إلى الصورة الشعرية أو التشبيه صورة أخرى تعبر عن الشىء نفسه، وتتصل بالصورة الأولى باستخدام الأداة "أو".

من الممكن أن تكون صورة واحدة كافية تماما، ولكن هذا التراكم فى الصور الشعرية يوضح لنا أن الاستمتاع بخلق تشبيهات مثيرة إنما كان الباعث الأساسى[٢].

---

(١) نستطيع أن نجد قوائم تصنيفية للأنماط البلاغية فى كتاب "استخدام شكسبير لفنون اللغة" تأليف ميريام. جوزيف سابق الذكر.

(٢) أمثلة: "هنرى السادس"، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت٧١، وبيت ٢٢٨، والفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٣٣١، و "هنرى السادس"، الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٥، والفصل الثانى، المشهد الأول، بيت١٥، والفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٦١.

وهناك نوع من الصور الشعرية يتكرر فى "هنرى السادس" ويمثل سمة خاصة:

إنها هى هذه المفاخرات الجوفاء

التى زينت للدوقة المخبولة

أن تلجأ إلى الأساليب الشيطانية لتدبر سقوط مليكنا

والماء يجرى سلسلا هادئا حيث يعمق الجدول،

كذلك الدوق يخفى فى براءة مظهر الغدر والخيانة

الذئب لا يعوى حين يهم بافتراس الحمل

لا.. لا.. يا مولاى! إن جلوسستر رجل لم تكشف دخائله بعد

وهو بعيد الغور فى الختل والخداع

(هنرى السادس، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت٥٠)

وهذه الصور البيانية التى تشبه الحكم تقحم فى حديث سافوك بطريقة مخلخلة. إن سافوك عندما يقدم لنا هذه الملاحظات المبتذلة يسعى إلى تقوية الحوار وتزيين الكلام. وهذه الصور البيانية هى أساليب بلاغية يقدمها شكسبير فى مثل هذه الأحاديث لكى يجعلها أكثر إقناعا وأكثر تأكيدا. وفى مسرحية "هنرى السادس" عندما يتقابل اللوردات فى اجتماع مهيب وعظيم نشاهد هذه الخطب الجدلية الرسمية[١] التى يفصح فيها اللوردات والملك نفسه عن احتجاجات رائعة، ونجد هنا أيضا النوع نفسه للصور الشعرية. وهكذا تنشأ بصورة واضحة علاقة بين نوع معين من الصور الشعرية ونوع معين من المواقف. ومثل هذه المشاهد تسير على

---

(١) فى هذا المجال انظر إم بى كينيدى، الخطابة عند شكسبير. تشابل هل ١٩٤٢.

النمط نفسه، النمط الذى يحدد التراكيب الكلامية وكذلك استعمال الصور الشعرية[1].

ومن هنا ينشأ أمامنا سؤال: فى أى تربة تزدهر الصور الشعرية أكثر؟ هل هناك من بين الصور الدامية للكلام (الحوار والمونولوج) صورة تغذى الصور الشعرية أكثر من غيرها؟ إذا تتبعنا المسرحيات التاريخية المبكرة فإننا نجد أن المونولوج فى المقام الأول يخلق الصور الشعرية.

إن صفة الامتداد للمونولوج تتيح وقتا أكثر لتطوير الصور الشعرية عن السرعة العادية للمونولوج. إن سير الأحداث يتدفق ببطء أكثر فى المونولوج الذى يكون غالبا مرحلة توقف الأحداث. إن الحالة التأملية التى تميل إلى مراقبة النفس التى تسود وتنتشر فى المونولوج، من الطبيعى أنها تختار الصور الشعرية على اعتبار أنها أنسب صورة للتعبير.

والصور الشعرية التى وردت فى مونولوجات شكسبير المبكرة يبدو أنها مباشرة بصورة أكثر وضوحا وأكثر قدرة على التعبير من الصور الشعرية الزائدة والتزينية فى الفقرات الأخرى. وعلى سبيل المثال دعنا نفكر فى الفقرة التالية من مونولوج جلوستر فى الجزء الثالث من "هنرى السادس":

ولكن بينى وبين ما تشتهيه نفسى

وهو اللقب الذى أبغيه إن مات إدوارد

---

(٢) أمثلة: "هنرى السادس"، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ١٨، بيت ١٥٣، بيت ٢٢٣، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١.٩. "هنرى السادس"، الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٤١، بيت ١٤٥، الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ١٢٩، بيت ١٢. لمشاهدة التكرار لمسرحيات York، والكلام المسرود المبنى على الأنواع المميزة لإعلان سنيكا (sene) انظر دراسة هاردن كريج الممتازة "شكسبير والرواية التاريخية"، وأيضا الدراسات التذكيرية جوزيف كوينسى آدمز، واشنطن ١٩٤٨.

كلارنس وهنرى وابنه الصغير إدوارد

وكل من لا يزالون فى ذمة المستقبل من أبنائهم

يخلفونهم قبل أن أتربع أنا على العرش

ذلك تفكير فى أغراضى يقض مضجعى ويبعث اليـأس فـى نفسى

(هنرى السادس، الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٣٥)

هذه الصور الشعرية استلهمتها رغبة جلوستر الجامحـة للاسـتحواذ علـى العرش وهى ليست عشوائية، ولا هى من بـاب التـزيين لأن الـدافع الأساسـى للمسرحية يكمن فى تلك الصورة الشعرية. إن اللغة العادية لم تكـن قـادرة علـى إظهار تلك الرغبة الملحة عند جلوستر. ولم يكن ممكنا أن يعبر جلوستر عما يحلم به إلا عن طريق هذا الامتداد الواسع الخيالى للمشهد. وهذه الرغبة الانفعالية التـى تفسح المجال لظهور الصور الشعرية يمكن مشاهدتها فى كل صفحة تقريبـا مـن تيمورلنك على لسان مارلو. لقد خلق مارلو هذا النوع من الصور الشعرية كوسيلة للتعبير عن طموحات البطل الخيالية، تلك الطموحات التى لا يكاد يترجمها إلى لغة بسيطة أو إلى أفعال.

والقطعة التالية التى قالها يورك توضح أنه كان يتوق إلى العرش:

سأعمل على إثارة عاصفة فى إنجلترا هوجاء

تدفع بعشرة آلاف رجل إما إلى الجنة وإما إلى الجحيم

ولن تكف هذه العاصفة العاتية عن ثورتها

حتى تستقر الحلقة الذهبية على رأسى

عندئذ تهدأ هذه العاصفة المجنونة كما تهدأ العواصف

عندما تشرق عليها الشمس بأشعتها الذهبية الكاشفة العظيمة

("هنرى السادس"، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٣٤٩)

وهذه السطور تذكرنا أيضا بتيمورلنك عند مارلو. إلا أن هذه الصورة الشعرية قد يقال عنها إنها متناسقة أكثر من تشبيه جلوستر الذى يتناول الموضوع نفسه، فجلوستر يستخدم التشبيه بينما يورك يفصح عن رغبة خالية بشكل مباشر.

ونحن نتساءل: هل هناك أحداث معينة توحى بالصور الشعرية أكثر من المناسبات؟ إننا نجد فى لحظات الموت أن الشخصيات عند شكسبير تستخدم دائما لغة الاستعارة. إن غموض الموت الذى لا يمكن إدراكه والذى يتجاوز حدود الفهم عند الإنسان يتطلب استخدام لغة تختلف عن الكلام العام المباشر الذى نستخدمه يوميا. وهكذا نجد أن كليفورد ينفجر عند وفاة والده بالقول:

ليت هذه الدنيا الحقيرة تنقضى

وليت نيران اليوم الآخر تأتى قبل أوانها

فتصل السماء بالأرض

("هنرى السادس"، الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٤٠)

هذه الصورة الشعرية ليست زينة، ولا هى إسهاب بلاغى، ولكنها ببساطة تعتبر تعبيرا مباشرا عن الحزن الشديد الذى يحس به كليفورد عند رؤية والده الميت.

ولكن هذا النوع التلقائى المعبر للصور الشعرية، والذى أشار إليه انفجار كليفورد الشاب ليس من صفات وخصائص "هنرى السادس". وحتى فى ظروف

الموت نجد أن اللغة مصطنعة[1]. إن "هنرى السادس" تظهر لنا تشبيها مع النـــذير بقرب وقوع الموت الذى يحدد فيه (فى التشبيه) بإتقان أســماء أســطورية لنفســه ولابنه وللآخرين المشتركين فى نهايته المأساوية:

وأخوك إدوارد الشمس صلبت جناحى ولدى العزيز

وأنت البحر الذى أرقته أمواجه الغادرة وأهلكته

ويلك إذا ما قتلتنى بسلاحك لا بألفاظك

فإن صدرى ليطيق حد خنجرك

أكثر مما تطيق أذناى سماع تلك القصة المفجعة

(هنرى السادس، الفصل الخامس، المشهد السادس، بيت ٢١)

هذه الطريقة لابتكار تشبيه مناسب لموقف معــين يعطــى بواســطة فكــرة تفصيلية عن الأمور، تعتبر من سمات أسلوب شكسبير المبكر. وأحسن مثال لــذلك خطاب الملكة مارجريت قرب نهاية مسرحية "هنرى السادس" حيث تشــبه حالــة الحزن التى انتابتها بسفينة محطمة. والتشبيه يصاغ أولا ثم يطبق على الموقف كما يحدث فى الشعر الأمثولى. انظر الأبيات التالية:

ولكنهم يسعون مستبشرين ليصلحوا ما فسد من أمرهم

ونحن، وإن كانت سفينتنا قد تحطمت ساريتها

وتقطعت أمراسها، وضاع مرساها

وبلع اليم نصف بحارتنا

("هنرى السادس"، الفصل الخامس، المشهد الرابع، سطر ٣)

---

(١) "هنرى السادس" وقارن الفصل الثانى المشهد الخامس سطر الثامن، الفصل الرابع المشهد السابع بيت ١٨

وبعد عشر سطور نجد أن كلمات الملكة مارجريت تصبح محسوسة أكثر ونجد أنها تشبه الأشخاص الذين حولها بتفاصيل تحطيم السفينة:

ولنفرض أن منتجيو كان ساريتنا العليا، فماذا يهمنا منه؟ وكان
من ماتوا من أصدقائنا حبال السفينة، فماذا يهمنا منهم؟
أليس أكسفورد هذا مرساة أخرى؟
أليس سمرست سارية صالحة قوية؟
وأصدقاؤنا فى فرنسا أشرعة لنا وحبالا؟

* * *

وهل إدوارد إلا بحر عجاج؟
وهل كلارنس إلا الشطآن الرملية الغادرة؟
وهل ريتشارد إلا صخرة عاتية مهلكة؟
كل أولئك هم أعداء سفينتنا الضعيفة.

("هنرى السادس"، الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت١٣)

وقد يقال إن هذا التفسير للموقف الذى يقال كذبا إنه مجازى – والذى يتم عن طريق تشبيه تفصيلى ممتد – يشكل أحد الأساليب الرسمية التى زحفت من شعر العصور الوسطى إلى الأدب فى عصر اليزابيث. وليس ثمة شك أن الجزالة والوضوح اللذين تقدم بهما مثل هذه الصور البيانية فى مؤلفات شكسبير الأولى ناتجين عن الحماس الشبابى لدى شكسبير لتفسير ما يحدث بقدر الإمكان وتفسير ما هو عالى الشأن وتفسير ما يحدث فى التو واللحظة. وبعد ذلك بدأت تقنيات شكسبير الدرامية تتخلص تماما من التفسيرات المقحمة. وفى الواقع إننا فى كل مرحلة فى

الدراما تعرف ما يحدث بدقة رغم أننا لا تبلغ به عن طريق التعبير. وبطريقة تخلو من الإقحام، أحسن تدبيرها، يبث شكسبير لمحات من حين لآخر لتلقى الضوء على الإصدارات التاريخية أو السياسية أو الشخصية التى يقتضيها الموقف. ودون أن ندرى يتم إخبارنا عن كل الظروف. ولكن فى المسرحيات الأولى لشكسبير تعطى لنا المعلومات فى الحال فى قطعة واحدة وتقوم الصورة الشعرية بتدعيمها.

وهكذا نجد أنه بالإضافة إلى التفصيل، فإن الإقحام ربما يعد من بين السمات المميزة للصور الشعرية عند شكسبير فى بداية كتاباته. فعندما تستخدم الصور الشعرية ليس أمامنا إلا أن نلحظها لأنها تلفت نظرنا كشىء استثنائى، فى حين أنه فى المسرحيات الأخيرة يمكن أن تفوتنا ملاحظة استخدام الصور الشعرية بصورة مطلقة. إن الصور الشعرية تنساب كمفاجآت غير متوقعة، وفى المثال التالى نجد أن سافوك يتودد إلى مارجريت وينشد حبها، فنجد أنه يقول وهى على وشك الرحيل:

إن يدى تسرح وقلبى يقول لا

إن جمالك الباهر ليبدو لعينى كالشمس المتلألئة

تنعكس على سطح الغدران البلورية فترسل شعاعا

آخر متلألئا خلابا. لكم تتقعنى الرغبة إلى أن أخطب ودها

ولكن سلطان الجمال يعقد لسانى

(هنرى السادس، الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت٦١)

نجد هذا التلاعب والتصنع هو الأسلوب التقليدى فى مسرحيات شكسبير المبكرة، ولكن فى فقرات أخرى تجد أن طبيعة الصور الشعرية المقحمة لافتة للانتباه. وهذا الانطباع تدعمه فكرة أن معظم الصور الشعرية (كما نلاحظ فى

القطعة الأخيرة) ترتبط بالسياق بطريقة مخلخلة باستخدام " ك"، أو "مثل"، أو "هكذا".

وفى المسرحيات اللاحقة يصبح خلق جو الطبيعة وظيفة مهمة للصور الشعرية بيت٤٦، ولكننا نادرا ما نجد هذا فى هنرى السادس، وعلى سبيل المثال دعنا ننظر إلى القطعة التالية التى تخلق خلفية للطبيعة تمهد لمقتل سافوك الذى سيحدث:

انطوى النهار بزخرفه وثرثرته ووخز ضميره

حتى استقر فى جوف اليم

وأيقظت الذئاب العاوية بأصواتها التنين العظيم

الذى لم يلبث أن جر وراءه الليل الحزين الكئيب

ودعا الليل الموتى من قبورهم،

فأخذوا يتثاءبون وينفثون فى الهواء

الظلام المعدى السام من بين فكاكهم القاتمة

هلموا إذن وأحضروا الأسرى إلى هنا

ليدفعوا الفدية على هذه الرمال.

(هنرى السادس، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١)

هذا التقديم الموجز وضع بشفافية فى بداية الفصل[١]. ونرى مرة ثانية أن كل ما يقال عن الطبيعة موجود فى هذا الفصل فى قطعة واحدة متماسكة.

---

(١) انظر أيضا هنرى السادس، الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ١.

في حين أننا نجد في مسرحيات شكسبير في مرحلة النضج (بدءا من روميو وجولييت) أن الفقرات التي تخلق خلفية للطبيعة تنمو طبيعيا، وبالضرورة من الموضوع ذاته، وليس لهذه القطعة أي علاقة خاصة بالمتكلم. والقبطان الذي يقول هذه الكلمات هو الوسيلة التي يقدم شكسبير من خلالها هذه الخلفية للطبيعة. لقد وضعت هذه الكلمات في فمه ولكن كان من الممكن لأي شخصية أخرى أن تنطقها. وفي المراحل المتأخرة أصبح بإمكان شكسبير أن ينسج هذا الوصف دون إقحام على نص الفصل المسرحي (انظر المشهد الأول، هاملت)، فالطبيعة في هذا الفصل لا ترتبط بالشخصيات ومن ثم تبقى مجرد خلفية، بينما نجد في روميو وجولييت، وفي كل المسرحيات المأساوية الأخرى أن الأشخاص يوضعون في علاقة وثيقة مع الطبيعة وعناصرها.

الفصل الرابع

ريتشارد الثالث

لعل "ريتشارد الثالث" أول دراما بطولية لشكسبير. وهى مسرحية تحلق حول شخصية واحدة، ومن تلك الشخصية الواحدة تنبثق إشعاعات تنتشر فى كل الاتجاهات على مدار المسرحية، وهذا التركيز على الاهتمام بالحدث فى شكل شخصية واحدة يتطلب تقنية جديدة فى التركيب، ويجب أن يكون الحدث فى المسرحية منسوجا بدقة وتكثيف.

ومسرحية ريتشارد الثالث تتحرك إلى الأمام بسرعة تفوق سرعة تحرك مسرحية هنرى السادس، كما أن الحبكة أكثر ترابطا ويسهل الإلمام بها عن المسرحيات المبكرة، ففى "هنرى السادس" علينا أن نتعامل مع تسلسل لأحداث مختلفة، ومع دوافع متعددة ومنفصلة لأحداث عديدة، ولكن يختلف الحال مع ريتشارد الثالث، حيث إن الحدث المسرحى كله يعتمد على شخصية ريتشارد بمفرده وحتى تصرفات الشخصيات الأدنى تستمد وجودها منه. وأخيرا نقول إن "ريتشارد الثالث" هى أول مسرحية تطلق العنان للمشاعر الإنسانية القوية.

وتخضع الصور الشعرية فى "ريتشارد الثالث" لقانون التركيز والتكثيف أيضا. وسرعة الحركة يسهل إدراكها فى المسرحية كلها، وفى الصور البيانية التى تصبح أكثر إيجازا (ليس هناك صورة بيانية تزيد عن أربعة أبيات). ولم نعد نجد مفاهيم مطولة، ولا استطرادات، ولا تأملات عامة تنسج مع التشبيهات التفصيلية.

ويعكس كلا الاختيارين اللذين استخدما فى مسرحية "هنرى السادس" هذا الشد والتركيز فى مادة الدراما بأكملها. و ليس لدينا حالة واحدة لتفاقم الصور البيانية واختفت التشبيهات التى تستعمل "ك" و "مثل" إلى درجة كبيرة.

ونكتفى بأمثلة قليلة لكى نبين كيف أن التغيير فى تركيب النص فى المسرحية كلها يؤثر على شكل النص. ونحن نختار مشهدين يقارن فيهما كل من ريتشارد وهنرى نفسه بسفينة:

هنرى السادس:

ها قد أصبحت حالتى بين كيد ويورك

مثل سفينة نجت من أهوال العاصفة

لتفاجأ حال عودة الهدوء بمهاجمة قرصان بطاش.

(هنرى السادس، الفصل الرابع، المشهد التاسع، بيت ٣٠)

ريتشارد الثالث:

فإن الخير لى، أنا ضعيف الهمة عظيم النقائص

أن أتوارى عن الطريق الذى يؤدى إلى العظمة

من أن أشتهى الاختباء بعد أن

أظفر بها وأختنق فى غبار مجدى.

(ريتشارد الثالث، الفصل الثالث، المشهد السابع، بيت ١٦١)

إن ريتشارد يدمج نفسه مع السفينة فى حين أن هنرى ينظر إلى حالته ثم يقارنها بالسفينة كما لو كان يلاحظها من الخارج. ولم يعد ريتشارد يقارن، بل إنه يحس غريزيا أن السفينة تتطابق معه، وأثناء حديثه عنها يحس نفسه سفينة. وقد نقول إن الفارق هو أن ريتشارد الثالث يستخدم لغة استعارية بينما هنرى السادس يدخل على الأسلوب تشبيها. وبالإضافة إلى ذلك فإن هنرى السادس يشكل تشبيهه حسب الظروف فى حين أن ريتشارد الثالث يتحدث باختصار أكثر، وبطريقة

مباشرة. إن البيتين الأخيرين من الجزء المقتبس من ريتشارد الثالث يوضحان لنـــا كيف أن لغة الاستعارة امتدت لكى تشمل الشىء المجرد (بخـــار مجـــدى). ومـــن الممكن فى مسرحية "هنرى السادس" أن نرسم خطوطا للتمييز فى كل مكـــان. إن الانتقالات وعناصر الارتباط غير موجودة. ويصدق هذا بصفة خاصة على الصور الشعرية التى تبدو دائما كجسم غريب عن النص، دون سابق إعداد، إلا أننا نلاحظ بداية التغيير فى "ريتشارد الثالث". دعنا نلقى نظرة فاحصة على النص الذى تشكو فيه الملكة الأم من ريتشارد بمرارة وتنطق بالصورة البيانية التالية:

فليسكت لسانى عن ذكر أولادى أمام أذنيك

حتى تعلق أظافرى بعينيك

وأندفع فأتكسر بددا على قلبك الصخرى

كزورق بائس فقد مجدافه وشراعه

فى بحر الموت الذى لا منجاة منه.

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٣٢٠)

إن هذه الصورة أعدت من قبل فى الاستعارة التى استخدمتها اليزابيث، وهى كلمة رست، إذ عن طريق تداعى المعانى توصلنا هذه الاســتعارة إلـــى الصـــورة البيانية للسفينة، ونتيجة لذلك فإن الفكرة المشار إليها تتحقق تماما. وبذلك لا يعـــاق تسلل الأفكار فجأة، والاستعارة هنا تقوم بعمل معبر يوصلنا إلى الصورة البيانيـــة. وفضلا عن هذا، فإن الصورة البيانية توضع فى نهاية كلام اليزابيث، فـــى نهايـــة البيت الثالث عشر حيث تبلغ منتهاها. والعاصفة تزداد قوة. وتجد فى النهاية أقـــوى تعبير لها فى الصورة الشعرية.

وغالبا يسبق الصورة الشعرية تشديد على اللغة تقتضـــيه طـــرق الأســـلوب الأخرى ويستخدم شكسبير الكثير من إمكانيات اللغة بطريقة تلقائية، وبذلك تتعـــاون

الصورة الشعرية مع الوسائل الأخرى الخاصة بالأسلوب لكى تكسب الجمل المنطوقة تأكيدا مقصودا. وهكذا نجد أن العويل الشديد للسيدة آن – فى الفصل الأول، المشهد الثانى – أمام نعش هنرى السادس ينتهى بصورة شعرية جميلة تعبر عن البغض. والخطاب بأكمله يحتوى على ثمانية عشرة سطرا، ونحن هنا نقتبس الأبيات الثمانية الأخيرة للتوكيد والتصاعد فى المعنى:

إن فعالك الجائرة العجيبة

تثير هذا الطوفان بالغ العجب

رباه يا صانع هذه الدماء انتقم لموته

وأنت أيتها الأرض يا من تشربين هذه الدماء انتقمى لموته.

ولتصرع السماء القاتل بصواعقها

أو فلتنشق الأرض فى سعة وتبتلعه حيا

كما تبتلع دم ذلك الملك الكريم

الذى صرعته تلك اليد الأثيمة

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٦٠)

وأول بيتين يبينان التوازى (فى الكلمات الأخيرة) الذى يزداد فى البيتين التاليين، ويصبح توازيا فى التركيب والسجع. وتضاف علامة الفاصلة إلى الفاصلتين "يا إلهى" "يا للأرض" فتقول: "أيتها الأرض افتحى فمك واسعا والتهميه بسرعة" على أنها فعل أمر يصل إلى المنتهى.

وبالطبع ما زال كل هذا يتم بالطريقة الشكلية المصطنعة التى وصلت إلى ذروتها فى هذه المسرحية، ولكن هذه الطرق البلاغية مثل الطباق والسجع

والتناسق والمناظرة تستخدم فى "ريتشارد الثالث" بطريقة مناسبة أكثر من استخدامها فى الحالات المبكرة. إن هندسة الأسلوب الثابتة، وكذلك البناء يدعمان القوة. وكذلك الدلالة الرمزية لمشاهد العويل والبغض. والصور البيانية التقليدية فى الأسلوب تبث حيوية جديدة عندما تتفق مع المناسبة ولا تبدو هذه المناظرات والتكرارات غير مناسبة أو غير طبيعية وسط هذا العويل، لأن تكرار الشيء نفسه يتفق مع طبيعة الحزن والنواح والحزن المشترك الذى تحس به النساء الثلاث ويشتركن فيه يزداد تأكيدا ويزداد أثره بصورة مركزة بواسطة التناسق فى الجمل.

وبهذه الطريقة نجد أن تجمع الصفات والأسماء والاستعارات والتعبيرات، وهو فى مواقع أخرى مجرد طريقة إبداعية، يساعد على التعبير عن الإثارة الروحية العاطفية بصورة أكثر تأكيدا:

لقد قلت عنك حينئذ إنك مظهر فارغ من عزى

ودعوتك ظلا شاحبا ومجرد صورة لملكة

وخيالا لما كنته أنا، فى الحقيقة

وصفحة براقة لمجد زائف

وامرأة قذف بها إلى القمة لتسقط إلى الأعماق

وإما سخر منها القدر فرزقها مجرد وليدين

وحلما من ماضيك وهواء وفقاعة

لها من المجد مجرد الرمز وراية مزوقة

يسدد كل الرامين سهامهم إليها.

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٨٢)

ونحن نعترف أن هذا نمط تقليدى بعيدا عن لغة التلقائية. ولكن لا يفوتنا أن نلاحظ أن هذا التتابع فى الفقرات الجريئة تتابع سريع يتفق مع الشجن فى المشهد كله، ويتفق مع احتقار الملكة مارجريت، التى تسعى أثناء كلامها إلى البحث عن رموز للملكة اليزابيث.

وهذه القطعة تظهر لنا أننا لم نعد فى "ريتشارد الثالث" نتعامل مع مجرد صور بيانية صيغت بطريقة فردية. ولكننا نرى كيف أن عنصر الاستعارة يسيطر على اللغة تدريجيا. والمشهد الذى يبدأ به النص السابق يبدأ بالأبيات التالية:

والآن أوشكت السعادة أن تبلغ أقصاها

وتسقط فى فم الموت العفن.

(المشهد الرابع، الفصل الرابع، بيت١)

وقد لا نستطيع أن نقول ذلك بإيجاز أقل، فالرخاء ينضج ثم يسقط مثل ثمرة الفاكهة (وهذا معنى متضمن وليس مذكورا)، ويتلقفه فم الموت المتعفن. وهذه صورة بيانية عنيفة فى هنرى السادس ونحن لا ندركها ككل. وهذه القطعة هى بداية فن شكسبير الغريب، الذى بدأ به أعماله، وهو فن التعبير عن الأشياء المجردة بلغة الاستعارة. وهى تبين أيضا كيف أن شكسبير حتى عن طريق صقل وتوسيع تقنيته فى الفأل والتوقع لم يعد يعتمد على استخدام الفأل والتنبؤ، ولكنه يلجأ إلى أساليب أخرى.

إن تواجد البطل ريتشارد الثالث فى كل مكان، وفى وقت واحد هو سمة ملفتة للنظر فى هذه الدراما. وقد قلنا سلفا إن الحدث بأكمله يعتمد عليه. وليس ذلك فقط، بل إننا نحس بوجوده حتى عندما لا يتواجد على المسرح. والمسئول جزئيا عن هذا هو الصور البيانية. ويتكرر الانطباع الذى تفرضه طبيعة ريتشارد على الشخصيات الأخرى التى تلازمها، وتنعكس فى كلامها بصفه عامة على هيئة

صور بيانية تشير إلى الحيوانات. والصورة البيانية الرئيسية عنده هي صورة الكلب المنفر، وهي صورة نحس بآثارها في الجزء الأخير من "هنري السادس" !. وفي مشهد النواح العظيم في الفصل الرابع تتوصل الملكة مارجريت إلى أكثر الصور التركيبية تأثيرا:

لقد حبا من حظيرة رحمك

كلب من كلاب الجحيم يطاردنا جميعا حتى الموت

كلب نمت أنيابه قبل أن تتفتح عيناه

ليمزق الحملان ويلعق دماءها البريئة

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت ٤٧)

ويتبدى ريتشارد كضفدع سام، كضفدع ذي إليتين بارزتين، كعنكبوت حبس في زجاجة، كقنفذ شيطاني مجهض. ويتبدى ريتشارد لمنتقمي الأمراء كخنزير بري[١]. وهكذا تصفه ريتشموند في الصورة البيانية الآتية (منقولة من مصدرها "ريتشارد تيرتيوس" للدكتور توماس ليج):

إن ذلك الخنزير البري الشقي السفاح المغتصب

ذلك الذي نهب حصاد حقولكم الصيفي وكرومكم المثمرة

وأراق دماءكم الحارة كأنها مياه يغسل بها يديه

وتخذ لنفسه حوضا مكن ماء صدوركم الصادية.

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، بيت ٧)

---

(١) انظر "هنري السادس"، الفصل الخامس، المشهد السادس، البيتين ٥٣، ٧٦.

ونحن لا نستطيع أن نبالغ فى القيمة الخيالية لهذه الصور البيانية الثائرة التى تستخدم الحيوان(*). إذ إننا نجد دون أن ندرى أن الشخصية المنفرة لريتشارد ذى الإليتين البارزتين والذى نراه على خشبة المسرح يتكرر تحويله إلى أجسام حيوانية تتفق مع طبيعته، وهكذا نجد أن شخصيته الهمجية الحيوانية يتم إلقاء الضوء عليها من هذه الناحية أيضا. ولعل مسرحية "ريتشارد الثالث" هى أول مسرحية لشكسبير نجد فيها أن الشخصية الرئيسية رسمت عن طريق الصور الرمزية التى تتكرر وتمثل نزعة عند المؤلف. وفى هنرى السادس نجد أن الصور الخاصة بالحيوانات، التى تستخدم من حين لآخر للمناضلين الأفراد، لم يتم التمييز بينها. وشخصيات تالبوت وكليفورد وسالسبرى تقارن جميعها بالأسود. ولم يقصد لأى من هذه الشخصيات أن تختلف عن الأخرى عن طريق الصور البيانية التى تختص بكل منها وعندما يشبه شكسبير المحاربين بالدببة والذئاب والعجول المخصبة والنسور... إلخ، فإنه لا يفكر فى الأفراد، ولكنه يسعى إلى خلق جو عام للمعركة وللحرب. وفى مسرحية ريتشارد الثالث نجد رغم ذلك أن الصور الشعرية تبدأ فى المساعدة على رسم الشخصيات الفردية.

(*) إذا أردت الحصول على معلومات كاملة عن الصور الشعرية عن الحيوانات عند شكسبير انظر أودرى يودر "التشبيه بالحيوانات فى رسم الشخصيات عند شكسبير"، نيويورك، ١٩٧٤.

الفصل الخامس

ريتشارد الثانى

بدءا من "ريتشارد الثانى" نعيش فى جو مختلف تماما. ففى "ريتشارد الثالث" وصل تناسق التركيب والشكلية الصعبة، وبصفة خاصة الأسلوب البلاغـى، إلـى أقصى درجات التعبير الممكن. ولم يكن من الممكن أن نتخيل تطورا أكبر من ذلك. ومع ذلك فإن شكسبير لا ينتقل مباشرة من هذا التصنع الشكلى إلى أسلوب تلقـائى ومرن تماما، فهناك تدرجات كثيرة بين هذين النقيضين. وفى ريتشارد الثانى أيضا ما زال هناك الكثير من الأسلوب المصطنع والكثير من الأسلوب الانفعالى. ولكـن هناك عنصرا شعريا جديدا فى ريتشارد الثانى لا نـراه فـى ريتشـارد الثالـث. وبالإضافة إلى ذلك فهناك فارق آخر. ففى ريتشارد الثالث نجـد تقريبـا المفتـاح نفسه، والبلاغة الانفعالية المدوية نفسها التى يحافظ عليها شكسـبير فـى فصـول كثيرة. وفى ريتشارد الثانى نجد تعبيرا أكثر تنوعا وتحويرا أكثر غموضا. وبمعنى آخر فإن مسرحية ريتشارد الثانى تمتلك وحدة جديدة بين النغم والمشاعر لا تتـوفر فى المسرحيات المبكرة، مما جعل والتر باتر يشبهها بمعزوفة موسيقية[1].

إن النغمة الغنائية والتأملية التى ندركها فى "ريتشارد الثانى" قد ترجع أيضا إلى تغير نظرة شكسبير إلى موضوع المسرحية. ويبدو أنـه يتـروى فـى دلالـة الأحداث والحركات والحوادث التى يقدمها على خشبة المسرح.

وهذا التروى والاستغراق فى التفكير يصبحان واضحين فى خطب الممثلين

---

(١) التذوق، الطبعة الرابعة، ص٢,٢. للبحث عن هذه الخاصية للمسرحية: انظر مقدمة جون دوفر ويلسون لمسرحية ريتشارد الثانى، كمبردج، ١٩٣٩، ص ١١، ١٥.

الرئيسيين والبعض منهم مثل ريتشارد الثانى ندرك أنهم مفكرون ومترووون. والعداء بين ريتشارد الثانى وبولنجبروك كان يمكن النظر إليه فى فترة هنرى السادس على أنه مجرد عداء وتصارع للقوى وكفاح مرير لمغتصب هائج ضد ملك ضعيف وإن كان ملكا شرعيا. ونجد فى ريتشارد الثانى أن ما كان يمكن أن يكون تناقضا خارجيا، يدرك على أنه معارضة أساسية بين مبدأين مختلفين. ولم يكن هدف شكسبير الرئيسى أن يبين أن الملك الضعيف يجب أن يستسلم فى النهاية لسطوة المغتصب المهيمنة. إنه أراد أن يوضح عن طريق التعامل مع العقدة أن المسألة تكتنفها مشكلة ونقطة خلاف مأساوية. وتعد هذه المسرحية أحسن من المسرحيات التاريخية الأخرى، فهى بأكملها تكشف عن وجهة نظر شكسبير فى الملكية، وفهمه الصحيح للحق الإلهى المقدس للملوك وللنتيجة الطبيعية لحق الشعب فى المطالبة بملك عادل. وهو يفصح عن هذين المبدأين فى هذه المسرحية. والتفاعل بين هاتين الفكرتين الأساسيتين يضفى على كل فصل فى المسرحية معنى غامضا.

لقد كان من الضرورى أن نشير إلى هذه القضايا لأن الشخصية والثراء فى الصور الشعرية فى مسرحية "ريتشارد الثانى" نتجت عن هذه الحالة النفسية التأملية الشاذة التى سادت فصول المسرحية. ذلك لأن من طبيعة الصور الشعرية أن تعبر عن ، وتوحى بشيء أكبر مما تفعل التفاصيل المجردة للموقف. والصور الشعرية قادرة على إضافة معنى جديد للمعنى المباشر. وقد تكشف عن الأهمية الرمزية لما يقدم على خشبة المسرح وتحدده. وعن طريق نوع معين من الصور الشعرية الفكرية يمكن أن تمتد الدلالة الخاصة إلى دلالة أكثر شمولية. ونحن نجد مشاهد كثيرة فى ريتشارد الثانى تقوم فيها الصور الشعرية بهذه الوظيفة وهى توضيح وتعميق المعنى الرمزى لما يحدث على خشبة المسرح. ويتضح هذا بصورة خاصة فى مشهد الحديقة حيث نرى أن رمزية معقدة تتطور وترجع فلاحة البساتين

إلى حسن سياسة شئون الدولة. ولكنها واضحة أيضا في المشهد المشهور للتنـــازل عن العرش، وفي مشاهد أخرى أصغر مثل رحيل بولنجبروك عن إنجلترا (الفصل الأول المشهد الثالث)، وكذلك في نبوءة جونت وهو على فراش الموت... إلخ.

إن التأمل الشعرى أكثر وضوحا في الملك نفسه. ونحن حتى الآن لم نستطع أن نقول إن الصور الشعرية استمدت أصلها من العرض الغريب لأى شخصية في المسرحية. وفي المسرحيات التاريخية الأولى نبعت الصور الشعرية مـــن مواقـــف معينة، أو هي ساعدت على تأكيد بعض الثيمات التي يتكرر حدوثها. وهنا نجد أنه في ريتشارد الثاني تصبح الصور الشعرية الطريقة المميزة للتعبير عن الشخصيات الرئيسية. إن التحدث عن طريق التشبيهات واستخدام الاستعارات هو في الحقيقـــة صفة طبيعية تتفق مع عقل ومزاج الملك. وتعد مسرحية "ريتشارد الثاني" أول مثال لأسلوب شكسبير المعتاد على أن يضفي على أبطال مســـرحياته صـــبغة خياليـــة وشعرية.

وغالبا ما تم التلميح إلى أن شكسبير في مسرحيته "ريتشارد الثاني" قد أدرج الجانب التأملي السلبي في الطبيعة الإنسانية. وقد كتب السير إدموند تشـــامبرز: لا نكاد نحتاج القول بأن التناقض بين ريتشارد وبولنجبروك يتعدى حدود السياسة. إنه يتوقف على أحد نواحي التميز المطلقة بين البشر– المزاج العملي والمزاج الفني – رجال يهتمون بالعمل ورجال يهتمون بالأحلام والخيالات[1]. إن ريتشـــارد ممثـــل ولديه إحساس مرهف بالأثر المسرحي، وكل موقف جديد يوضع أمامه ينمـــو فـــي داخله إلى أداء درامي. وريتشارد الثاني ملك، لـــيس بالمولـــد ولكـــن بـــاعتزازه بسلوكياته وبقامته. وحقا أنه تنقصه الحنكة الحقيقة لرجل الدولة وينقصـــه العـــدل، وكذلك ينقصه الاهتمام برفاهية شعبه. ولكنه دون كل الملوك في عصر شكســـبير

---

(١) "شكسبير: نظرة عامة"، لندن، ١٩٣٥، ص ٩.

يمتلك إحساسا صادقا بالدلالة والقدسية والعظمة الملكية. وإذا قلنا إنه يمثل على الدوام، فإن هذا لا يعني أنه يفتعل أو أنه يمثل دوره الخاص بكل الضرورات الدرامية بحيث يعاني من كل شيء يتطلبه الدور منه.

وهو شاعر[1] وممثل وحالم ومتفرج سلبي. كل هذه المواصفات لا مناص من أنها تؤدى به إلى أن يتلذذ بالصور الشعرية عندما يتحدث. وهو يفسر الموقف بدلا من أن يقرره. يفسره بواسطة تشبيهات مطولة، وبدلا من الاتجاه إلى العمل يفضل أن يتأمل حالته الخاصة، ويصبح متفرجا مستمتعا بتدمير ذاته ويغلف تلك الحالة بفقرات مضيئة وصور بيانية متأنقة...)[2].

ولن نذكر هنا إلا مشاهد قليلة للدلالة على هذه الوظيفة للصور الشعرية فالملك – في طريق عودته من إيرلندا ينزل من السفينة ويحيى وطنه بفيض من الكلمات البليغة التي يقارن فيها لحظة الوصول بعودة الالتحام بين الأم وطفلها. وهو يوعز للعالم كله أن يحمي الملك من كل أعدائه، وأثناء بلورة هذه الصورة البيانية يسبح في الخيال ويرى في مخيلته العناكب والضفادع والأفاعي التي تنضم لتعطل أعداء الملك وهم في الطريق:

بل أرسلى العناكب التى تمتص سمومك

والضفادع ذات الخطى الثقيلة حتى تعوق تقدمه

وتعرقل دبيب الأقدام الخائنة

التى تطؤك بخطوات تغتصبك اغتصابا

---

(٢) كما ذكر هـ. كريج فإن القطعة الواحدة من كلمات ريتشارد تكون فى صورة سداسية (طبعة "ريتشارد الثانى" أعدها هاردن كريج تيودور شكسبير).

(٣) السير إدموند تشامبرز، شكسبير نظرة عامة لندن، ١٩٣٥، ص٩١.

ولتخرجى الأشواك السامة حتى تلسع أعدائى

فإذا خطفوا زهرة من زهور صدرك

فاجعلى عليها حارسا من الأفاعى الكامنة

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٤)

وعندما يستدعيه ابن عمه ويطلعه على الحقيقة، وهى أن العدو يزداد قــوة، يتجاهل هذا التحذير. ويفجر صورة بيانية مبالغا فيها فيقارن عودته بشروق الشمس الساطعة المشعة التى تشتت كل الأعداء الذين يعيشون فى الظلام. وحقيقة الأمر أنه ينتهز كل فرصة لكى يشرح لنا صورة بيانية رائعة. وهناك سؤال يتراءى أمامــه: لماذا تبدو رشاقتك شاحبة جدا؟ ويجيب عنه كما يلى:

منذ برهة كان دم عشرين ألف رجل

ينبض نبض النصر فى وجهى، ثم هربوا

أليس لى العذر إذن، ريثما تعود دماء مثل هؤلاء إلينا

أن أبدو شاحبا مثل الأموات؟.

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٧٦)

وبعد ذلك، وفى هذا المشهد نفسه، بدلا مــن إعطــاء الأوامــر للــوردات المنتظرين فإنه يدلى لنا بتأملات طويلة عن الموت وزوال الأمور الدنيوية (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٤٤)، واتجاه الملك للاستسلام للكلمات بدلا من التقدم نحو العمل يجد نظيرا له فى تأكيد فكرة الكلام على مدار المسرحية الذى يعبر عنه الاستخدام المتكرر الجميل لكلمات مثل: اللســان والفــم والكــلام واللفــظ[1]. إن

---

(١) إننى مدين فى هذه الملاحظة لمقال ريتشارد دى ألتك المعنون "الصــور الشــعرية الســيمفونية فــى

الاستخدام المترابط لهذه الكلمات لا يقلل فقط من قدرة ريتشارد، ومن "نزعته إلى التعبير اللفظى"، ولكنه يوحى بصفة أخرى مهمة فى المسرحية تهمنا بهذا الخصوص وهى انشغالها ب "اللغة الإنسانية التى ليس لها وجود حقيقى"، والتى يتم الإفصاح عنها فى نظرة الملك إلى الكلمات التى تعينه كنوع من البديل للحقيقة والتى تضع غشاوة على إحساسه بالواقع المر.

وليس من العدل أن نقول إن كل هذه الخطب الرنانة الغنية بالصور الشعرية، ليست إلا تأملات مجردة ومضللة لشخص يحلم. ذلك لأن ريتشارد لديه بصيرة نافذة بما يسمى رمزية الموقف الأصيلة. وعلى ذلك عندما يجد نفسه فى النهاية فى السجن، فإنه يشبه هذا السجن بالعالم. وهذا التفكير يبين موقفه من نفسه. إن كل ذلك لم يعد صورا بلاغية تزيينية، إنها صور شعرية تنبع طبيعيا من الصورة البيانية التى أوحى بها الموقف نفسه. وبذلك فهى تساعد بشكل مستمر على توضيح المعنى الرمزى الكامن الذى يحتويه كل موقف درامى ذى أهمية. وهذه الخاصية لإدراك وتصور رمزية مواقف معينة بواسطة الصور الشعرية، تتضح فى مشهد التنازل عن العرش. نحن نرى أن ريتشارد وبولنجبروك يحملان التاج بين أيديهما قبل أن يسلم إلى بولنجبروك، وهنا يقول ريتشارد:

هات التاج هاك يا ابن عمى أمسك التاج

سأمسكه بيدى من هذا الجانب، وتناوله أنت من الجانب الآخر.

إن هذا التاج الذهبى يشبه البئر العميقة

يتدلى فيها دلوان يملأ أحدهما الآخر

ريتشارد الثانى (منشورات اتحاد اللغات الحديثة، رقم١، ١٩٤٧، ٢). ويلفت ألتك الانتباه إلى شكسبير، تأليف مارك فان دورن نيويورك ١٩٣٩. وهو أول من ركز على أهمية لفظة "لسان" فى المسرحية (ص٨٥-٨٧).

أما الفارغ فيرقص دائما فى الهواء

وأما الملىء بالماء فلا نراه فى غيابة الجب

أما الدلو السفلى المترع بالدموع فهو أنا

بولينبروك أجرع أحزانى بينا تصعد أنت إلى أعلى

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١٨١)

بهذا الخصوص لفت دكتور شميتس الانتباه إلى حقيقة أن خيال ريتشارد نادرا ما كان يتجه نحو المصطلحات المجردة. والأشياء المجردة تصبح بالنسبة له معنوية وبديهية وحتى تفضيله للاستعارة والتشخيص المباشر بدلا من تفضيله للمقارنات يبدو أنه يوحى بأن الصور الشعرية تنبعث بواسطة العاطفة المركزة أكثر من انبعاثها بواسطة التأمل الذهنى (د. شميتس، سابق الذكر) .

وهذا التشبيه نبع من مشهد على خشبة المسرح. لقد خلق ريتشارد وهو فى وعيه الكامل هذا الموقف الرمزى مسبقا، وذلك بأن طلب من بولنجبروك أن يضع يده على التاج وكانت رغبته فى استخدام الصور الشعرية المتميزة شديدة لدرجة أنه جعل الحدث الخارجى يخدم هذا الغرض. وهذه الاستعارة تمثل قمة هذا المشهد، ولكنها فى الوقت نفسه تلخص مادة المسرحية بأكملها، وهى مأساة الملك التى تتطلب من الملك الراحل أن ينزوى بالقدر نفسه الذى يزهو به الملك القادم الجديد.

وبالنسبة للناس فى عهد اليزابيث الذين يؤمنون بالسحر، فإن التاج الذهبى كان له قيمة رمزية عالية فهم رأوا وفهموا الفصل الوقور الذى سلم فيه الرمز المقدس للملك الجديد.

وعلى ذلك فالصورة الشعرية هنا لها أهمية درامية مطابقة للموقف. وسيكون من المستحيل أن ننظر إلى هذه القطعة بعيدا عن صلتها بالمسرحية بأكملها. ولكى نتذوقها، علينا ألا نفهم شخصية ريتشارد الشاذة والموضوع الأساسى للمسرحية فقط، بل إن علينا أن نضع فى اعتبارنا مغزى كلمات مثل: التاج والدموع والأحزان التى تذكر فى هذه القطعة[1]. وبالإضافة إلى الطريقة التى يستخدم فيها الملك الصور الشعرية، فإن المادة التى يستقى منها الصور الشعرية دائما يجب أن تكون موضع اهتمامنا لأنها دائما تكشف عن شخصيته. وبهذا الخصوص فإن هناك مجموعتين من الصور الشعرية يبدو أن لهما مغزى خاصا ويختصان بالحزن والدموع[2] (بما فى ذلك الاستعارات التى رويت عن الانصهار والذوبان والتلميحات التنبؤية التى استمدها الملك من الإنجيل)[3]. وفى الوقت الذى تكشف فيه المجموعة الأولى عن ضعف ريتشارد وإحساسه بالتعاطف مع نفسه، فإن المجموعة الثانية تقلل من قيمة انطباع الملك كشهيد للملك. وهى الفكرة التى أراد أن يعبر عنها شكسبير (وهذه الفكرة، كما أوضح الأستاذ جون دوفر

---

(١) إذا اردت معرفة التفاعل والمعنى الخاص بهذه "الاستعارات الرئيسية" فى "ريتشارد الثانى" انظر مقال ر.د ألتك فى نشره اتحاد اللغات الحديثة.

(٢) يقول ريتشارد د. ألتك "لم تقدم فكرة الدموع والبكاء بهذا الإصرار فى أى مسرحية تاريخية أخرى كما قدمت هنا. أمثلة لاستخدام ريتشارد للدموع: الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٥، الفصل الثالث، المشهد الثانى، البيت ١٤٦، البيت٣، المشهد الثالث، البيتان ١٦٣-١٦٤، الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ١٨٨، الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ٤٨، الفصل الخامس، المشهد الأول، البيت ٨٦-٨٩.

(٣) يقتبس د. شميتس هذه الأمثلة: الفصل الثالث، المشهد الثانى، البيت ٦ ،٦١، الفصل الثالث، المشهد الثانى، البيت١٢٩-١٣٢، الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيت٨٥٨٧، البيتان٩٣-٩٤، الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت١٧، الفصل الرابع، المشهد الأول، الأبيات ٢٣٩-٢٤٢، الفصل الخامس، المشهد الخامس، الأبيات ١٤-١٧.

ويلسون[١]، تتطابق مع نظرة العصور الوسطى ونظرة معاصرى شكسبير إلى الملك ريتشارد الثانى). وهذه الخيوط للصور الشعرية تعود للظهور فى حديث الشخصيات الأخرى وتصور لنا الموضوع الرئيسى للمسرحية، ولكن يبدو أنها تندمج مع الحديث الخاص بالملك.

إن أهمية الصور الشعرية فى رسم شخصيات الأفراد فى الدراما أصبحت واضحة بدءا من عهد ريتشارد الثالث. ولكنها كانت فى ذلك الوقت طريقة بسيطة نوعا ما لأن الرموز الحيوانية هى التى استخدمت فقط، وهى التى أظهرت جانبا واحدا فقط من شخصية ريتشارد. ففى ريتشارد الثانى كما رأينا تصبح وظيفة الصور الشعرية هذه أكثر تعقيدا. وعن طريق الصور البيانية المتفرقة التى استخدمها كل من ريتشارد والشخصيات الأخرى أمكن تصوير طبيعة الملك ومزاجه.

وبإدراك متكامل لكرامته كملك فإنه بصفة دائمة يشبه نفسه بالشمس[٢]. فعند عودته من أيرلندا إلى إنجلترا يصف نفسه على أنه شمس مشرقة (الفصل الثالث، المشهد الثانى، سطر ٥). وفى المشهد التالى يسمى نفسه "عربة حنطور متألقة". وفى المشهد الشهير للتنازل عن العرش عندما تسلم له مرآة بناء على طلبه يتساءل: "هل هذا هو الوجه الذى مثل الشمس جعل الناظرين يغمزون؟" (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ٢٨٤). ولكن الشخصيات الأخرى أيضا تستفيد من هذه الصور البيانية الخاصة بالشمس.

---

(٤) مقدمة طبعته الخاصة عن ريتشارد الثانى، كمبردج ١٩٣٩.

(١) فى الصورة الشعرية عن الشمس فى ريتشارد الثانى انظر وقارن كتاب بول راير، "رمز الشمس فى مأساة ريتشارد الثانى" والصورة الشعرية عند شكسبير ص٢٣٣-٢٣٨، وجون دوفر ويلسون " مقدمة للملك ريتشارد الثانى"، كمبردج، ١٩٣٦، ص ١٢ - ١٣.

ويبدو ريتشارد في نظر بولنجبروك كأنه "الشمس غير الراضية والتى أحمر وجهها". وفى نهاية الفصل الثانى عندما يحصى قبطان ويلز "التوجسات" المتنوعة، "فإن هذه العلامات تمهد لحدوث الموت أو سقوط الملوك". ويضيف سالسبرى قوله "إن شمسك تغرب باكية ناحية الغرب" (الفصل الثانى، المشهد الرابـع، بيـت٢١). ولكن ريتشارد يشعر فى النهاية بشكل واضح أنه لم يعد شمسا. إنه يتحـدث عـن شمس بولنجبروك التى يظهر أمامها "كملك من الثلج يهزأ منه الآخرون"، ويود أن يذوب.

وفى الوقت الذى تظهر فيه هذه الصور البيانية عظمة الجلالة الملكية، نجـد أن هناك صورا أخرى وحكما أخرى تشير إلى الجرم المأساوى والمصير. ويروى جونت تحذيره وهو على مشارف الموت:

فسرعان ما يخبو الضرام إذا استعر؟

والرذاذ الذى يتساقط على هينته يسـتعر طـويلا ، والوابـل المباغت قصير الأجل.

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٣٤)

ويوجه كلامه للملك نفسه ويشبهه بمريض مهمل "سـلم جسـمه المـدهون بالزيت للعلاج، ويتحدث عن الأطباء الذين أصابوه فى البدايـة" (الفصـل الثـانى، المشهد الأول، بيت٩٨). وفى مشهد الحديقة يظهر الملك للخـدم كبسـتانى مهمـل مقصر وغافل، لأنه سمح للأعشاب أن تنمو وتكبر فى حديقة بلاده الغنـاء. وهـذا التشبيه متطور تماما وتطبق قوانين الحدائق بدورها على هذا البستانى غير المقـدر لحقوق الآخرين:

صمتا.. إن من سمح بالفوضى فى هذا الربيع

قد جاءه الخريف وسقطت أوراقه

وأما الأعشاب الضارة التى كانت تخفيهـا وتحميهـا أوراقـه العريضة المنتشرة

والتى كانت تمتص رحيق حياته وإن بدا أنها تسانده

فقد اقتلعها بولنبروك من جذورها

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٤٨)

إن انهيار ريتشارد يتم التعبير عنه بوضوح فى الصـورة الشـعرية التـى استخدمتها الملكة فى الفصل الأخير "انظر إلى وردتى الجميلة وهى تذبل". وهـى تستعجب عندما يجر ريتشارد إلى البرج (الفصل الخامس، المشهد الأول، سطر٨). ثم نجد عقب ذلك سلسلة من التشبيهات الجميلة التى تبرز التنـاقض بـين عظمـة الماضى وشقاء الحاضر:

يا صورة الشرف يا قبر الملك ريتشارد

لا الملك ريتشارد يا أجمل خان على الطريق

لماذا يقيم فيك الحزن بوجهه المتجهم

وينزل النصر بأرخص الحانات؟

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ١٢)

ومرة ثانية نجد أنها تطور صورة الأسد المحتضر الذى يدافع عـن نفسـه بأقصى قوة حتى النهاية. وهكذا تضع النقيض وهو جبن الملك الذى هـو حسـب الفقرة التى قالتها "أسد وملـك للحيوانـات" (الفصـل الخـامس، المشـهد الأول،

سطر ٣٤). وفى المشهد التالى يستخدم تشبيها واضحا جدا بواسطة يورك. إنه يصف سلوك الجماهير عند دخول بولنجبروك وريتشارد لندن. ويحكى عن حماس سكان لندن لمجىء بولنجبروك الملك الجديد. وعندما سألته الدوقة عن "ريتشارد المسكين"، استمر قائلا:

عندما يغادر ممثل بارع خشبة المسرح

تتحول عيون النظارة دون اكتراث

إلى من يدخل بعده، ويصبح كل ما قاله

ثرثرة مملة، فهكذا كان شأن عيون الناس

التى تجهمت لرؤية ريتشارد وحدجته بازدراء أكبر

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٢٣)

وفى الواقع إن التشبيه بالممثل هنا يصل إلى جوهر طبيعة ريتشارد، وقد اهتم به ريتشارد نفسه الذى يعترف فى مونولوجه الأخير فيقول:

وهكذا يجتمع فى ذاتى عدة أشخاص

ليس بينهم قانع بحاله، فأنا ملك أحيانا

(الفصل الخامس، المشهد الخامس، بيت ٣١)

وهذا المونولوج الأخير ربما يعبر أحسن تعبير عن قدرة الملك "على التفكير بالصور البيانية". إن كل صورة بيانية تتبادر إلى ذهنه توقد التأمل مجددا وتنطبق بفطنة على وضعه الخاص وعلى شخصيته:

بل أحالنى الزمان إلى ساعة رقمية

الدقائق فيها هى أفكارى، وتك الثوانى فيها هو أناتى

ووجهها عينى الساهرة، وإصبعى هو عقرب الساعة

الذى يدور فيها دائما ليمسح الدموع.

(الفصل الخامس، المشهد الخامس، بيت ٥)

وهكذا يعبر ذهن ريتشارد المتعمق المفكر عن نفسه بهذه الصورة البيانية الغريبة، وهى حلقة أخيرة فى سلسلة حلقات وضع سمات الصور البيانية. وهذه السلسلة الغنية المعقدة من الصور البيانية[1] ربما توضح لنا كيف يضع مواصفات الأشخاص. إنه لا يصدر حكما يتناول جانبا واحدا فقط من طبيعتهم. ومع كل صفة يعطيها حقها من ناحية المميزات والأخطاء. وهو لا يعبر عن ذلك صراحة ولكن بطريقة غير مباشرة باستخدام التلميحات والنغمات الخفية التى يمكن فى الواقع أن نعبر عنها بواسطة الصور الشعرية. إلا أن هناك مظهرا آخر لاستخدام الصور الشعرية فى هذه المسرحية، وهذا المظهر يخول لنا أن ننظر إلى مسرحية ريتشارد الثانى على أنها مرحلة مهمة فى تطور الصور الشعرية عند شكسبير. وقد أوضح ريتشارد د. ألتك – فى مقالة مهمة عن الصور الشعرية السيمفونية فى مسرحية ريتشارد الثانى – كيف أن انطباع التوافق والوحدة الغريب عن هذه المسرحية يرجع بدرجة كبيرة إلى المهارة الفنية لدى شكسبير فى الربط المشترك والنسيج المشترك لخيوط الصور الشعرية المتعددة الدائمة وجعلها نسيجا واحدا وفكرا متشابكا.

---

(١) إذا أردت أمثلة أخرى لمواصفات الصور البيانية، انظر الملاحظات القيمة عن "ريتشارد الثانى فى رحلة إلى إيبريا" تأليف كينيث ميور وسين لوجلان، لندن، ١٩٣٧، ص٩٧-٩٩ .

إن الاستعارات الأساسية وموضوعات الصور البيانية التى نلحظهـا علـى مدار هذه المسرحية[١] تتحول إلى أنماط يسهل تمييزها ويزداد فهمنا لمعناها ولمـا توحى به من تداعى المعانى كلما توغلنا فى المسرحية. وهكذا نجد لـيس فقـط أن هذه المشاهد والفصول تترابط أكثر مع بعضها بواسطة هذه السلسلة مـن الصـور الشعرية المتكررة، بل إن خطب الشخصيات المختلفة تترابط بهذه الطريقة.

ونحن نجد فى بعض المواقف الحرجة وبصفة خاصة القطـع أو المشـاهد المهمة أن شكسبير يربط عددا كبيرا من خيوط الصور البيانية، وبذلك يعطى تعبيرا أكثر للبواعث المختلفة للصور الشعرية التى مهد لها بواسطة التلميحات الصريحة. ونحن كما يقول ألتك نستطيع – عند اعترافنا بهذه التقنية الغربية للصور الشـعرية – أن نتوقع تطور فن شكسبير فى الفترة اللاحقة. وخطوط التقنية موجودة والصور الشعرية عندما ننظر إليها على انفراد نجد أنها تحمل فى طياتها أسلوب شكسـبير المبكر[٢]. وبالنسبة لطالب يدرس نمو الفن عند شكسبير، نجـد أن مـا ينيـر لـه الطريق هو دراسة وتمحيص الصور الشعرية الموجودة فى "ريتشارد الثانى".

---

(١) فى الملخص الذى وضعه ألتك نجد الكلمات الأساسية التالية: الكـرة الأرضـية والأرضـية والأرض (LAND) والدم والشحوب والحديقة والشمس والدموع والكلمة التى ينطقهـا اللسـان وسـم الثعبـان والإيذاء الجسدى والمرض والبقعة والسل والمر الحلو والجيل وتاج من المجـوهرات (نشـرة اتحـاد اللغات الحديثة، ١٩٤٧ ص٣٥٩).

(٢) ريتشارد د. ألتك يذكر ملاحظة مهمة أن لغة مسرحية "ريتشارد الثانى" توحى بوجود علاقة حيوية بين اثنين من سمات الأسلوب الشعرى الأساسية عند شكسبير، الاندماج الذى يصعب التحكم به فى سـرعة البديهة فى ألفاظ المسرحيات الأولى، واستخدام موضوعات الصور البيانية العظيمة فـى مسـرحيات النضج عنده . إنه يتوصل إلى الاستنتاجات: فى ريتشارد الثانى نرى المرحلة المتوسطة الحرجة فـى التطور أو بمعنى أدق حسن استغلال موهبة شكسبير الفريدة فى تداعى المعانى... (نشرة اتحاد اللغات الحديثة، رقم ٦٠، ص ٣٦٤).

الفصل السادس

روميووجولييت

نجد فى أعمال شكسبير نوعين من الأساليب: الأسلوب التقليدى والأسلوب الأكثر حرية الذى نجد فيه نمطا تلقائيا من التعبير. ولا يعد هذان قطبين متضادين ينسب كل منهما لفترة مختلفة عن الأخرى. ومن المستحيل أن نحدد أن الأسلوب التقليدى ينتهى مع مسرحية معينة وبعدها يسود أسلوب مغاير. إن هناك كثيرا من الانتقالات والعلاقات المتداخلة، وفى بعض المسرحيات التى كتبت فى مرحلة التحول من الشباب إلى النضج عند شكسبير نجد أن الاستخدام التقليدى يتواجد جنبا إلى جنب مع اللغة المباشرة المدهشة التى تجعلنا نقدس شكسبير بسبب مسرحياته المأساوية العظيمة. وأحسن مثال لهذا التعايش للأسلوبين يتمثل فى مسرحية "روميو وجولييت". قد أوضح ه. جرانفيل بيكر فى مشاهد متفرقة وفى البناء الدرامى أن هناك تلقائية جديدة تخترق الثوب التقليدى، ولكنها مع ذلك ليست قوية بحيث يمكنها أن تنتشر فى المسرحية بأكملها. والشىء نفسه يمكن توضيحه بحيث ينطبق على الصور الشعرية كذلك.

وثمة أمثلة كثيرة توضح الأسلوب التقليدى القديم يمكن انتقاؤها. ففى الفصل الثالث يرى كابيوليت جولييت تذرف الدموع:

أمازال المطر الهاطل مدرارا؟، إنى لأرى

فى هذا الجسم الضامر بحرا ورياحا وسفينة

عيناك هما البحر الزاخر بدموعه

يعلو بالمد ويهبط بالجزر!. والجسد هو الفلك

الماخرة عباب البحر المالح!. والزفرات رياح

ما فتئت ثائرة بدموعها ودموعك ثائرة فيها!.

إن لم تسكن فجأة فلسوف تحطم جسدا

تتقاذفه أيدى العاصفة

(الفصل الثالث، المشهد الخامس، بيت ١٣)

هذه الصورة البيانية ما زالت توضح ملامح أسلوب شكسبير الأولى. وهى تمثل الشعور الزائف بالسرور الذى يحس به فى رسم كل التفاصيل الخاصة بالصورة الصغيرة التى يذكرنا تركيبها المتأنق بمفاهيم المسرحيات الهزلية الأولى. وكذلك الموقف الذى يرى فيه الأب ابنته غارقة فى الدموع يبدو لنا غير مناسب لمثل هذا التشبيه المسهب. ولكن على سبيل المثال عندما يقول ريتشارد الثالث لوالدته إن "قطرات الدموع السائلة التى ذرفتها ستأتى مرة ثانية متحولة إلى لؤلؤة من الشرق" (الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت٣٢١) فإن الفقرة الاستعارية يقصد بها أن تكسب سلسلة التفكير بأكملها قوة أكبر، ويقصد ريتشارد أن يعبر من خلالها عن شىء. ومن الناحية الأخرى فإن كابيوليت لا يسعى إلى هدف بذكر تلك الصورة، وليس لها مناسبة إلا تبرير تلك الصورة البيانية. وثمة تعبيرات هنا تفسد مثل التكرار، ومع ذلك فإن هذا التصنع والخضوع للظروف فى هذا النمط من التعبير هو فى حد ذاته ملائم لشخصية والد جولييت التقليدى وكثير الكلام. وكذلك يلائم صفة الأنس والزهو والإعجاب بالذات (انظر التشبيه ب "أبريل فى أبهى حلله"، الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٢٧)، وبذلك فإن هذه القطعة تميز كابيوليت. وقد وضع شكل أسلوبى فى المكان اللائق به، وهذا الشكل ينتمى لمرحلة شكسبير المبكرة. ويمكن ملاحظة هذا الأسلوب فى أجزاء كثيرة من روميو

وجولييت. والأخ لورنزو تميز بطريقة مشابهة بالصور البيانية الجزلة والمتحذلقة وباتساع أسلوب الكلام المنمق الوصفي.

ويمكن أن يقال بصفة عامة إن المشاهد الأولى في "روميو وجولييت" تلفت نظرنا لأنها تقليدية من ناحية النغمة وتخير الألفاظ أكثر من المشاهد التي جاءت بعد ذلك. ويتم هنا استخدام الشعر غير المقفى بطريقة تقليدية أكثر من الأجزاء الأخيرة من المسرحية. ويمكن أن يقال إن هذا مقصود[١]. لأنه كلما تقدمت المسرحية واقتربت من البنية التراجيدية، كلما قلت قوة ودلالة العالم التقليدي الذي استطاع أن يتحرر منه العشيقان بقبولهما لمصيرهما. ولا يختفي تماما الأسلوب البلاغي التصريحي ولا يقصد به أن يختفي تماما. ومثابرتهما قد تخرج لنا هذه القطع (التي تكررت في الفصول الأخيرة) التي نجد فيها بساطة جديدة وأسلوبا مباشرا كما نرى في السطور الشهيرة لروميو: "هل وصل الأمر إلى هذا؟.إذن أنا أتحداك أيتها النجوم!" (الفصل الخامس،المشهد الأول، بت٢٤). هذه الطريقة لوضع لحظات لها دلالة وقطع وسط ارتياح كامل بأن يضعها كنقيض لأنماط أسلوبية مختلفة، استخدمتها شكسبير على مدار المسرحية بأكملها[٢]. ومن الممتع أن نتتبع هذا الفن الخاص باستعمال النقيض في الصور الشعرية. وهو لا يفسر فقط الكثير من الآثار الغامضة، ولكنه يفسر العديد من التراصف الذي يبدو لأول وهلة غريبا. كما يصبح واضحا إذا حكمنا عليه من خلال السياق.

ويمكن أن نرى بجلاء أن الشخصيات نفسها تتحدث في هذه المسرحية تارة بطريقة تقليدية جدا وتارة أخرى بطريقة جديدة مختلفة، ونرى هذا يحدث بالنسبة

---

(١) هذا الظن بحيث في سياق محاضرة ألقاها ت.س اليوت في المانيا عن "تطور النظم عند شكسبير" وهي منشورة بالألمانية تحت عنوان "شعرية شكسبير" (١٩٥٠).

(٢) في هذا الموضوع انظر هـ. جرانفيل باركر "مقدمة لشكسبير"، السلسلة الثانية، ١٩٣٠، "روميو وجولييت".

لروميو. إنه (إضافة إلى جولييت والمربية) هو الذى يستطيع أكثر مــن غيــره أن يسمو فوق مستوى الفقرات المنمقة التقليدية المملوءة بسرعة أكيدة (كما نرى فــى مشهد الشرفة وفى مشهد الحديقة).

ولكنه من الناحية الأخرى يحصر نفسه فى هذا النمط التقليدى مثل الآخرين، إلا أننا إذا دققنا النظر فإننا نلاحظ أن هذا التغيير فى أسلوب الكلام فى روميو ليس وليد الصدفة، ولكنه وليد التغير فى حالته النفسية.

وقبل أن يتقابل روميو مع جولييت كان يجد متعة فــى اســتخدام الحــوار المصقول الفكاهى مع بنفوليو، ويتحدث عن الحب بفقرات عادية تسير على منــوال واحد مستخدما فى كلامه - بالإضافة إلى الاستعارات - مجموعــة كبيــرة مــن الصور البيانية التى تسهم فى التصنع فيما يتلفظ به فى هذه المرحلة من المسرحية.

الحب دخان بعثته التنهدات

إذا تطهر من الذنوب يصبح نارا تتأجج فى عيون المحبوب

وإذا ألهب الفكر يصبح بحرا تملؤه دموع المحبوب.

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٩٦)

وهكذا نجد أيضا فى حوار مماثل يقوم به مع ميركيوشو فى الفصــل الأول أنه يتمسك فى مهارة ورشاقة بالصورة البيانية لأجنحة كيوبيــد التــى ألقــى بهــا ميركيوشيو نحوه، ويلتزم فى مهارة (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ١٧)، وهو يتقابل مع جولييت للمرة الأولى فى الحفل فى منــزل كابيولــت (الفصــل الأول، المشهد الرابع)، والصورة البيانية التى يبدأ بها حواره مشهورة جدا بحيث لا تحتاج لأن نستشهد بها:

روميو: إذ إن لى شفتين كالحجاج حمراوين من فرط الخجل

وهما إذا طبعا هنالك قبلة مستعذبة

فلربما محيا خشونة ملمس الأيدى.

جوليت: يا أيها الحاج الكريم ظلمت كل الظلم راحتك

فهى التى أبدت خلاق العابدين

وكل قديساتنا لهن أيد لا تنى تمسها أيدى الحجيج

وفى تلامس الكفين للحجاج قبلة

(الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٩٧)

هذه القطعة ذات القافية المتشددة هى مثال واضح لأسلوب شكسبير المبكر المتوازن المصطنع. وهذا الباعث يتطور بأسلوب لطيف مطوع فى سبعة أسطر قالها الفريقان. وفى هذه الظروف الرسمية لابد أن تكون المقابلة الأولى بين العشيقين رسمية، وبالتالى فهى تتم باستعمال لغة تقليدية.

ولكن هذا العاشق نفسه يتحدث بلغة جديدة مع جولييت فى هذين المشهدين وهما يبرزان فى الدراما كقمة لا تنسى، مشهدا الحديقة والشرفة.

وهنا نرى شخصيتين تتقابلان ولا تستمران فى المغازلة بمفاهيم جميلة عن الحب ولكنهما وقعا فى حب عاطفى، ويعبران عن الحب بطريقة مباشرة. وهناك حقيقة ثابتة وهى أن شكسبير فى "روميو وجولييت" وضع صورة للحب الإنسانى للمرة الأولى ، بصورة لا تنتمى لأى عصر، هذه الحقيقة تعطى لهذه المسرحية وضعا خاصا ليس فقط فى تطور فن شكسبير، بل فى تاريخ الدراما الاليزابيثية لقد كان روميو عاشقا يتخذ وضعه أمام مرآة وعيه الخاص والدموع والتنهدات والسير فى الصباح الباكر وحبه للوحدة والليل المفعم بالفكاهة. وكان فى صف الأعداد التى انسجم معها بترارك وجعل كلمة الحب تسير فى قافية واحدة مع كلمة اليمامة

وأعطى كيوبيد لقبا باستعمال فقرات تنم عن التناقض الظاهرى وعن البراعة... (شكسبير نظرة ص٧١).

وفى مقال متميز عن أنماط الأسلوب فى "روميو وجولييت" (الدراسات الفقهية الجديدة ص٢٠) يتحدث ج. و. دريير عن توزيع الصور البيانية ومطابقتها مع العقدة والشخصيات للمشهد الأول: إن ثراء الصور البيانية فى لغة روميو يكسب الكلام صنعة ذكية توحى بأن لوعة الحب ليست عميقة جدا (ص١٩٨). وهذه التجربة الرئيسية للحب العميق العاطفى تعد أساسا للدراما بأكملها، وهى تجد أحسن تعبير فى هذين المشهدين لأن هذه المشاهد توضح المناجاة الخفية بين العشاق التى تتحرر من البيئة التقليدية ومن التشتت ولكنها تعيش فى قلب الطبيعة. إن دفء وعذوبة هذه المشاهد تسمو باللغة إلى قمة التعبير الشعرى وثرائه الذى لا يضاهيه عمل من أعمال شكسبير الأخرى. وتعرض الصور الشعرية تعقيدا يفوق كل ما وجد قبل ذلك:

تكلمى.. تكلمى.. يا أيها الملاك الرائع الوضاء

فأنت تسطعين وسط الليل فى السماء

كمرسل مجنح يطوف فوق الأرض

يبهر العيون وهو يمتطى متن الهواء

أو أنه على السحائب الوئيدة

يمر ناشرا شراعه فى لجة الفضاء.

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٢٦)

وإذا حكمنا من ناحية الأسلوب فإن الصور الشعرية ما زالت وصفية ويتم التعامل معها بدقة تامة. وهى غنية بالصفات. ولكن طريقة ربط هذه الصورة

الشعرية مع الموقف والشخصية جديدة. وهى تنبع من الموقف ولا تحتوى على شيء غريب فى حين أن الصور البيانية حتى هذه النقطة تم تمثيلها بتشبيهات من مجالات أخرى. والموقف نفسه أصبح الآن له طبيعة استعارية بحيث يسمح بنمو عضوى للصورة البيانية. إن روميو يقف فى الحديقة المظلمة وفوقه تتحرك السحب التى تبحر ببطء فى سماء تناثرت فيها النجوم (وكلماته أثارت فى الذهن كل هذا) وتقف جولييت عالية فى الشباك. ويجب أن يرفع روميو عينيه لكى يدرك الأجرام السماوية (والعينان البيضاوان المعقوفتان إلى أعلى هما عيناه). ونرى فى الأبيات الأولى عينى الحبيبة تظهران لروميو كاثنين من أجمل نجوم السماء. وهذه ليست فقرة تقليدية ولكنها مبنية على واقعية اللحظة، على حقيقة أنه رفع عينيه إلى السماء وإلى جولييت فى الوقت نفسه. وعندما تظهر له جولييت فى تلك اللحظة فى الصورة البيانية المقتبسة كرسول السماء ذى الأجنحة فإن هذا ينتج عن السمة الاستعارية للموقف نفسه. لذلك فإن كل شيء فى هذه الصورة البيانية له وظيفة. إن السحب والرسل السماوية قد تصبح حقيقة، وفى الوقت نفسه هى رموز. ويمكن أن نرى الطبيعة العضوية العميقة لهذه الصورة البيانية فى فكرة أنها يتصادف حدوثها كعنصر شعرى نقدره فى الوقت نفسه مع نشوة روميو الذهنية. والإلهام بها ينتمى إلى تلك اللحظة وليس للحظة أخرى.

وهذه اللحظة الرمزية أكسبت كلمات روميو قوة جعلتها ترتفع فوق مستويات التعبير التى كانت قد تحققت من قبل. وفى هذه الصورة البيانية ظهرت وظائف ثلاث تعودنا أن نتقابل معها كل على انفراد. إنها التعبير المبجل لطبيعة روميو الخاصة وهى تميز جولييت (النور وهو أهم رمز لها يظهر هنا)، وهو يحضر الليل بالسحب والنجوم وبذلك فهو يخلق الجو المتناسب.

ويجب أن نعترف أنه يوجد فى هذا المشهد الكثير من موضوعات الصور الشعرية التى تبدو غير أصلية وربما اختيرت من مخزون البواعث الخاصة بشعر

عصر اليزابيث، وأمامنا الصور البيانية الرقيقة الخاصة بالطيور التـــى تســـتخدمها جولييت (الأبيات ١٥٩ – ١٧٨) ومجاهرتها فى قولها، وإلا فإننى سأمزق الكهــف الذى ينبعث منه صدى الصوت (بيت ١٦٢) وقول روميو:

لو كنت تبعدين عنى بعد أقصى ساحل فى الأرض

لكنت قد ركبت البحر فى سبيلك.

(بيت ٨٢)

إلا أن رقة وعمق المشاعر التى ينبض بها المشهد كله من الممكن من وقت لآخر أن تسمح بتشبيه مهلهل مثل تشبيه الحب بمحيط عميق. ويظهر هذا التشــبيه بترتيب كلامى فيه صراحة بسيطة[1] تجعلنا ننسى تماما الصــيغة التقليديــة فــى الصور البيانية. ويشهد على هذا قول جولييت:

فإننى سخية كالبحر لا ساحل له

وحبى العميق مثله.. لا غور له

وكلما أعطيت منه زاد ما لدى منه فكلاهما بلا حدود

(بيت ١٣٣)

والانتقال الذى ندركه فى روميو وجولييت لا يمكن أن يوصف علــى أنــه انتقال من الكلام التقليدى إلى الكلام الطبيعى؛ لأن شكسبير لا يستسلم للغة التصور أو استخدام الصور الشعرية المصطنعة المسهبة. إن التغير يكمن فى الانطباعــات

---

(١) يعطينا إتش جرانفل بيكر فى الفصل الخاص من روميو وجولييت أمثلة متعددة للتلقائية فى اللغة التــى تصل بنا إلى تصريح بلاغى وسيطرة على الألفاظ كما نرى على سبيل المثال قول جولييت "يــا قلــب الأفعى، لختبئ مع الوجه المتفتح!" (الفصل الثالث "المشهد الثانى" بيت ٧٣) أو بلاغة روميــو وحزنــه التقليدى أمام الموت قبل أن ينتزع حياته (الفصل الخامس، المشهد الثالث، ص ٧٧ – ٨٣).

المختلفة التى تخلقها هذه القطع فينا[1] لأنها تلفت نظرنا لأنها طبيعية وأكثر تلقائية. وهذا يرجع إلى كونها تتكيف أكثر مع الموقف ومع الزمن وهى تقنعنا لأننا نحس بالانفعال الشديد الذى تعبر عنه ونحن الآن نصدق الشخصيات التى تنطق هذه اللغة.

وإذا تساءلنا كيف حاول شكسبير فى "روميو وجولييت" أن يعطى الشخصيات تفردا بواسطة الصور الشعرية، فسوف ننجذب أولا إلى لغة المربية. ومع ذلك فإن لغة المربية رغم أنها أحسن مثال للغة التفرد فى مؤلفات شكسبير فى تلك الفترة - يقل تأثرها بالصور الشعرية ويزداد تأثرها بسمات أخرى فى الأسلوب والتركيب والقافية. ولكن التناقض بين ميركيوشيو وروميو هو أيضا تناقض بين استخدامهما المختلف للصور الشعرية. إن لغة روميو المثالية العالية ذات الأثر الشديد استخدمها موركوشيو فى كلامه الواقعى البراق الذى يؤتى أثره فى التشبيهات عميقة الأثر والتورية اللماحة والصور الحية الملموسة. وفى تتابع المشاهد يستخدم شكسبير بوفرة وبفاعلية هذا التناقض. والمشاهد المرحة والمضطربة والتى تنم عن القلق نجدها فى مواجهة الشجر المهيب المثير بين العاشقين والتناقض فى الصور الشعرية يتطور رغم ذلك تدريجيا. وفى الفصل الأول، المشهد الرابع، يتلاقى كل من ميركيوشو وروميو على المستوى نفسه من اللعب الحاذق بالكلمات وحب الصور الشعرية التقليدية. إن الكلام الشهير للملكة ماب بواسطة موركوشيو - رغم أنه يميل إلى أن يكون فى ثوب شعرى أكثر من كونه فى ثوب واقعى[2] - يبين لنا أن ميركيوشو حتى فى هذه القطعة الخيالية جدا

---

(1) من أجل هذه العملية، انظر جون ميدلتون مرى، "شكسبير"، لندن، ١٩٣٦، ص ١٢.

(2) يؤكد إل إل شوكنج أن كلام الملكة ماب "بعيد عن الشخصيات" ويتفق مزاج ميركوشيو قليلا (مشاكل الشخصيات فى مسرحيات شكسبير، لندن ١٩٢٢، ص٩٧). وإذا أردت رأيا مخالفا راجع ج.ى.م ستيورات "الشخصية والباعث عند شكسبير"، لندن، ١٩٤٩، ص٦.

لا يفقد سيطرته على الحقيقة الثابتة لأن ثروة من الأشياء الملموسة البديهية التى نلحظها بمنتهى الصعوبة والتى نستنبطها من العالم الذى نعيش فيه تظهر فى هذه الصور الشعرية والتشبيهات. أما عن الفرق بين الصور الشعرية عند روميو وعند جولييت، فإن الدكتور شميتس لفت النظر إلى أنها عند جولييت فيها مسحة الأشياء المألوفة فى جو الحياة عندها وخبرتها الطفولية فى حين أن الصور الشعرية عند روميو تبدو ملموسة أقل وأكثر روحانية[1]. تتحدث جولييت عن برعم الحب (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١٢١) وقصر الحب (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٢٦). وتقارن قلقها بقلق طفل يملك رداء جديدا وربما لا يلبسه (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٣). ولكى يوضح شميتس الصور الشعرية عند روميو وهى تميل إلى الروحانية أكثر من الحسية، فإنه يوضح ملاحظة قالها جريجور سارازين أولا- يقارن قول جولييت:

أما إذا متنا فخذه واصطنع

منه نجيمات صغارا كى نرى

وجه السماء وقد تجلى وازدهى

والناس علقت بهرج الشمس وباتت تعشق الليل سهارى.

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٢١)

يقول روميو:

---

(١) هكذا نجد أن الليل بالنسبة لجولييت هو عجوز رلجحة العقل تسألها جولييت:

ولحجب دما فى وجنتى يقف كالصقر السجين...

بوشاحك الأسود حتى يستمد فؤادى الوجل الشجاعة والأمان.

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٤)

.... أما عيونها

فسوف ينساب الضياء منهما ليملأ الهواء

حتى تشقشق الطيور ظانة أن النهار لاح.

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت٢)

وهذا التميز غير واضح الدلالة يبين أن الملامح الأصلية لخلفية الشخصيات وحالاتهم النفسية تتسرب إلى الصور الشعرية. ومع ذلك فإن هذا التمييز لم ينفذ بصفة مستمرة كما حدث مع المظاهر الأخرى للصور الشعرية في "روميو وجولييت". فنحن نجد بداية لتقنيات شكسبير فى إعطاء كل شخصية لغتها الخاصة وصورها الشعرية. وقد فعل ذلك على سبيل التجربة. ولكننا لا نجد هنا أن هذه التقنية قد طورت كليا أو بصورة دائمة.

إن الطبيعة التى تلعب دورا كبيرا فى مشهد الحديقة، والتى يشار إليها مرارا وتكرارا بواسطة الصور الشعرية، تصاحب الأحداث فى كل المسرحية بطريقة رمزية تقريبا. والمراجعة البسيطة قد توضح التقدم الذى قام به روميو وجولييت فى هذا المجال. ونجد أن المسرحيات الهزلية المبكرة تحتوى من حين إلى آخر على إشارة إلى الزمن أثناء اليوم وإلى الجو المحيط، فهناك على سبيل المثال البيت الأول من اثنين من النبلاء: وتبدأ الشمس فى حماية السماء الغربية ولكن بصفة عامة، هذه المسرحيات الهزلية لا تلقى عليها الأضواء ونحن لا ندرك فيها تواجد الطبيعة. وفى "هنرى السادس" نجد مشهدين فقط يستخدمان الليل وتعرضهما صور شعرية منعزلة نوعا ما (وهى الفصل الأول، المشهد الرابع، والفصل الرابع، المشهد الأول). وريتشارد الثالث هى أول مسرحية لشكسبير تحتوى على مشهد واحد ولحد فقط نرى فيه أن جو المسرحية يسهم فى إيجاده باستمرار وتتخلله

إشارات وصور شعرية[1]. ولكن مثل هذه الإشارات للطبيعة ليست منسجمة مع الشخصيات، وهنا تكمن المشكلة التى تواجه كاتب الدراما: كل الكلمات التى يقولها الأشخاص يجب أن تكون تعبيرا عن أنفسهم ويجب أن تكشف بصورة متدرجة طبيعتهم وفكرهم.

ولكن الصعوبة الآن هى إدخال الظروف والجو المحيط والتفسيرات التاريخية والسياسية الضرورية لفهم ودملجة المسرحية كلها، والتى تبدو لا علاقة لها بشخصية بعينها. ومن الممتع أن نتتبع خطوة خطوة كيف يحل شكسبير هذه المشكلة. وفى المسرحيات الأولى وخاصة التاريخية منها وفى "تايتوس أندونيكوس" (يستخدم المونولوج أيضا لهذا الغرض). ويبدو ذلك فظا ويعتبر توزيع هذا العمل على شخصيات أكثر تقدما ملحوظا. والطريقة نفسها بالطبع تنطبق على صور الطبيعية التى تخلق الجو العام. وهى توضع على أفواه شخصيات معينة كاستطرادات موجزة درامية، وهى تسبق الأحداث كعلامات (هنرى السادس، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت١). ومشهد الحديقة ومشهد الشرفة لهما أهمية كبيرة فى تطور الصور الشعرية. لأن الصور الشعرية المستمدة من الطبيعة لأول مرة تشتق من الشخصيات كتعبير عن حالتهم النفسية. إن روميو وجولييت لا يتفوهان بكلام خارج الموضوع، إنهما ينطقان ما يثبت كيانهما وحبهما، ولكن كلا منهما يعبر عن جمال الطبيعة وخلقية هذه الليلة الجميلة. ومن الناحية الأخرى فإن هذا الالتحام بين الصور الشعرية المستمدة من الطبيعة وبين الطبيعة نفسها يتكامل

---

(١) الشمس المتعبة غربت باللون الذهبى... إلخ (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت١٩). الهواء فى خيمتنا على حالته الطبيعية وبارد (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت٤٦). وتتسلل ساعات الصمت/ والظلام المتشحف يظهر ناحية الشرق (الفصل الخامس، المشهد الثالث، سطر٨٦). الديك الذى يظهر فى القرية فى الفجر/ قدم تحية مزدوجة للقمر (الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت٢١). من الذى رأى الشمس اليوم؟ (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت٢٧٧).

فقط لأن روميو وجولييت لهما علاقة شخصية مـــع قـــوة الليـــل. وكمثـــال لـــذلك نستعرض سطورا قليلة من مونولوج جولييت فى بداية المشهد الثانى للفصل الأول:

هيا إذن أيها الليل الرزين

يا ذا العباءة التى تلف بالسواد حكمة السنين

قل: كيف أخسر المباراة التى ربحتها

ما بين عذراء وبكر طاهرين؟!

واحجب دما فى وجنتى يدف كالصقر السجين

بوشاحك الأسود حتى يستمد فؤادى الوجل الشجاعة والأمان

ويرى العفاف الغر فى ضم الأحبة والحنان

يا أيها الليل تعال ويا روميو إلى

كى يشرق النهار وسط الليل وضاح المحيا

إذ سوف تسطع فوق أجنحة الظلام

أصفى بياضا من ثلوج رقشت ريش غراب

أقبل إذن يا أسمر الجبهة يا ليلى ويا ولهان يا غض الإهاب...

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١)

وهنا لم يعد الليل شيئا منفصلا لا يمت للموضوع بصلة. وهو يبدو كحليـــف لجولييت تتوق إليه وتستدعيه وكأنه إنسان. واللجوء لليل يتكرر فى هذا المونولوج أربع مرات كتيم لمعزوفة موسيقية، ويرتبط ارتباطا وثيقا بكلام جولييت. والفاصلة عند عنصر الطبيعة الذى تم تشخيصه هى صنعة بلاغية وأسلوب ثبتـــت أهميتـــه.

ولكن كيف تم تحريك عجلة التقاليد بحيث تساير نبض الحياة وتتمشى مع الأهداف الجديدة، وهذا الفن العظيم لشكسبير في دمج الطبيعة الخارجية مع روح الشخصيات الداخلية يلقى تعبيرا واضحا فى مشهد افتراق العاشقين؟ (الفصل الثالث، المشهد الرابع). وهنا نرى أن بزوغ يوم جديد يصبح بالنسبة لهما رمزا للفراق. ولكن هذه العلاقة المتداخلة لا تحتاج إلى تراكيب تعبيرية فنية لأن الموقف تم اختياره بدقة بحيث إن الطبيعة تدخل فى حوار العشاق طبيعيا وبشكل عضوى.

ويستخدم شكسبير في روميو وجولييت مهارة خاصة يستطيع بواسطتها أن يقدم الطبيعة بطريقة عضوية رغم أنها رمز. وكانت كارولين سبيرجيون أول من جعلت العاشقين يظهران[1] أمام بعضهما كنور وراءه خلفية وظلمة. وكل هذه الصور المضيئة نرى فيها الشمس والقمر والنجوم والبراق والسماء وصور الليل والنهار، وهى تساعد على نشر جو الطبيعة الحرة فى المسرحية بأكملها. وفى المسرحيات التراجيدية الأخيرة سنرى فن صياغة الشخصيات بصورة متكاملة فى حين أنه ربما يضاف جو خاص للمسرحية. وفكرة أن الصور الشعرية للطبيعة تنبع عضويا من التعبير الذاتى للشخصيات تصدق فى هذه المسرحية فى كلام روميو وجولييت فقط، والتلميحات التى يقدمها بنفوليو وهونتاجيو لروميو ونزهاته الصباحية الحزينة تصاغ كلماتها بالطريقة التقليدية:

ولكن ما إن تطلع شمس الصبح لتسعد أهل الأرض

ولتبدأ فى رفع ستار الظلمة فى أقصى الشرق.

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٢٥)

---

(١) الصور الشعرية عند شكسبير ص٣١، sqq الأستاذة سبيرجيون توضح لنا أن الصورة البيانية للنور تنتشر فى المسرحية كلها. وكيف أن شكسبير فى صورة الشعرية باستمرار يمثل الاشتعال المفاجئ للحب التراجيدى ثم وصفه بأنه بريق يخبو بسرعة.

لكنه يظل فى انطوائه وفى تكتمه

وحرصه ألا يذيع سره أو يكشفه.

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٣٩)

وعندما يبدأ الأخ لورنزو مونولوجه أمام زنزانته:

الصبح بعينيه الزرقاوين تبسم لليل الغاضب

وسرت فى سحب الأفق الشرقى خيوط من ضوء شاحب

والظلمة خضبها النور فجفلت تترنح مثل السكران

كى تفسح للصبح طريقا

ولرب الشمس بموكبه المقبل فى عجلات من نيران.

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ١)

وهذه هى الطريقة القديمة التصريحية لتقديم المشهد بصور شعرية منعزلة.

وهكذا نجد أن مسرحية "روميو وجوليت" تبين فى مواقع مختلفة كيف أن شكسبير يخلق انسجاما وثيقا بين الصورة الشعرية والشخصيات، بين الموقف الداخلى والخارجى وبين موضوع المسرحية. ولكن حتى هنا فنحن ليس لدينا ما نسميه الصور الشعرية الدرامية. إن الصور الشعرية غالبا ما تكون وصفية رغم ثرائها فى الزينة الشعرية ووفرة الصفات والتشخيص. وهكذا يبدو الوصف المطول للملكة ماب كلحظة درامية إضافية فى تركيب المسرحية. إن وصف تأثير السم على جولييت (الفصل الرابع، المشهد الأول، سطر٩٩) ووصف الصيدلى وسكنه مع روميو (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٣٨ – ٦٩) أقل إقحاما ولكنه يوضح الاتجاه نحو الاستطراد. إن شكسبير فى روميو وجولييت ما زال يكتب

بأسلوب لا يترك شيئا دون أن يقوله. وهذا الاتجاه نحو التمثيل الكامل والتوضيح والتكبير والوصف هو رغم ذلك مناسب لتطور الألفاظ الشعرية ذات الثراء والتنوع الذى يسهل الظهور للعنصر الاستعارى؛ لأننا بالمقارنة بالمسرحيات الأولى نجد زيادة فى الاستعارات فى روميو وجولييت حيث كان يستخدم شكسبير قبل ذلك تصورا أو مقارنة مطولة. حقا إن هذه الاستعارات لم تختف ولكن هذا الميل المتزايد للاستعارات يبدو أن له دلالة ويوحى بالطريقة التى يسير عليها شكسبير. وإذا نظرنا من هذه الزاوية أيضا فإن مسرحية "روميو وجولييت" تبدو مسرحية انتقالية.

الفصل السابع

اللغة والصور الشعرية عند شكسبير في المرحلة المتوسطة

إن أحد أهداف هذه الدراسة أن تبين كيف أن تطور الصور الشعرية عند شكسبير يتضح فى الطريقة التى تتكيف بها الصورة الشعرية عضويا مع الشكل التركيبى للدراما. وهذا التطور نحو العلاقة العضوية للصور الشعرية كما أوضحت الفصول السابقة له مظاهر متعددة. والعلاقة بين الصور الشعرية والموقف الذى نبعت منه من الممكن أن تكون وثيقة ومنطقية أكثر، أو ربما قلنا إن الصور الشعرية من الممكن أن تتناسب مع الشخصية التى تستخدمها أو أن علاقة الصور الشعرية بجو المسرحية أو بموضوعها يمكن أن تصاغ بدقة أكثر. وسيوضح الفصل التالى كيف أن الصور الشعرية تصبح أكثر تماسكا لأن الصور البيانية تسهم فى كشف الحدث الدرامى وفى إعداده. إلا أن هذا الفصل يبين كيف أن الصور الشعرية تصبح مرتبطة ارتباطا وثيقا بالسياق، وكيف أن لغة الدراما تصبح مشبعة أكثر بالعنصر الاستعارى، وفى النهاية كيف أن العنصر الاستعارى يكتسب مجالات جديدة للتعبير بقدر ما يجد عامل التجريد والتأمل تعبيرا متزايدا فى الصور الشعرية فى الفترة المتوسطة من أعمال شكسبير.

إن تمازج الصور الشعرية مع نسيج النص الذى نلمح الآثار الأولى له بدءا من "ريتشارد الثالث" يرتبط مع عملية تركيب الصور الشعرية. وفى المسرحيات الأولى نجد أن الصور الشعرية فى معظم الحالات كانت وحدات جاهزة وأدخلت إلى النص كاملة وفى المرحلة المتوسطة طورت تقنية جديدة، وهى التى تمت

الإشارة إليها على أنها تمثل تصاعد ارتباط الصور الشعرية[1] وتتشكل الصور البيانية فى عملية التركيب نفسها، وتتولد كل كلمة من الكلمة التى تسبقها:

وحتى تخضع لك تلك الشواطئ الشاحبة البيضاء

التى ترتد من سفوحها أمواج المحيط الهائلة خائبة مدحورة

("الملك جون"، الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٢٣)

وكلمة شاحب هنا تشير إلى فكرة شحوب الوجه، وهى بدورها تنمو وتتطور وتصبح ذات دلالة. وبهذه الطريقة يمثل الساحل بصورة بيانية إنسانية وفكرة أن قاع البحر ينبذ المد والجزر يواصلها الكاتب بشكل منطقى:

وهل يجوز لدمنا الممتلئ حيوية أن يبدو باردا كالثلج

برغم حرارة النبيذ الذى نتعاطاه؟

فبحق شرف بلادنا لا تدعونا معلقين كخيوط الثلج

نتدلى من سقوف منازلنا بينما نرى شعبا أشد منا برودة

تنهمر منه على حقولنا الغنية قطرات من الشباب الباسل الجرىء

("هنرى الخامس"، الفصل الثالث، المشهد الخامس، بيت ٢١)

وكلمة صقيعى هنا كانت بمنزلة الصورة الشعرية الارتباطية لكتل الجليد:

---

(١) كان والتر هوايتر وهو ناقد غير مشهور فى القرن الثامن عشر أول من لفت الأنظار إلى هذا العنصر فى الصور الشعرية عند شكسبير. المقال الافتتاحى فى الملحق الأدبى لجريدة التايمز، عدد ٥ سبتمبر ١٩٣٦. وكتاب أ ب كيليت مقترحات كمبردج ويحتوى على فصل توضيحى يشرح هذا الموضوع الذى تدين له الملاحظات التالية. وقد طور هذا الموضوع أكثر إدوارد ى أرمسترونج "خيال شكسبير – دراسة فى سيكولوجية الارتباط والإلهام" لندن، ١٩٤٦.

إنك ضحل التفكير وإن بصرك لا ينفذ كثيرا

بل لا ينفذ فى أمر أبدا حين تتعرض لسبر أغوار ما يجد من أيام

("هنرى الرابع"، الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت٥)

وكلمة أجوف هنا تعنى أنه سطحي فى شخصيته، وهـى تفتـرض وجـود مغزى ملموس فى ذهن شكسبير، وبذلك فهى تشير دون إفصـاح إلـى الصـورة البيانية للمحيط الذى لا نسمع صوتا فى قاعه.

وحقيقة أننا غالبا ندرك تدريجيا أن الصورة البيانية المقصودة تشير إلـى أن شكسبير لم يعد يأتى بالصورة البيانية من الخارج ولكنه أثناء الكتابة يبدأ فى رؤيـة شىء فى ضوء معين ثم يخلق منه صورة بيانية وتنكر أولا على هيئة اسـتعارات وبعد ذلك يتم إدراكها. وهذه مقطوعة من "هنرى الرابع" تعد مثالا لتلك العملية:

إن هارى الخامس قد انتزع كمامة القمع من فم الإباحية

وأطلق لهذه الكلبة المسعورة العنان

لترضى شهواتها وتنتش بأسنانها الأبرياء

("هنرى الرابع"، الفصل الرابع، المشهد الخامس، بيت ١٣١)

وبالنسبة لكلمة (يحجر على) التى استخدمها شكسبير غالبا بطريقة استعارية فنحن لسنا فى موقف يسمح لنا أن نقول إن شكسبير كانت فى ذهنه صورة بيانيـة عن الكلب. لأن كلمة يحجر تشير إلى السلسلة وهى تدل على السـيادة والسـيطرة وتملك الأمور. ولكن إذا نظرنا إليها كإشارة للبداية، فإن شكسـبير توصـل إلـى الزلقوم (مقدمة وجه الكلب)، ثم إلى الكلب. وهنا نقتبس مثالا مشابها مـن الملـك جون:

وصار أمر إنجلترا

إلى الدفع والجذب والعنف وإلى التكالب على المصالح

والمنافع الضخمة التى ليس لها الآن صاحب

الآن تنشب الحرب أظفارها

وتكشر عن أنيابها لالتهام عظام الملك العارية

وهى تحملق بغضب فى عيون السلم الوديعة.

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١٤٥)

لعلنا نجد أن البيت الثانى يتكون أساسا من أفعال تستخدم للحديث عن الكلاب. والفقرة "عظمة العظمة" التى هى مجرد عظمة تم العثور عليها تقترب من الفكرة الملموسة عن الكلاب. وتنمو الصورة البيانية للكلاب التى تتصارع من أجل عظمة من الفكرة العامة للشد والتسلق، ولكن الكلب الذى يكشر عن أنيابه لا يظهر إلا فى السطر قبل الأخير. وفى كل من القطعتين ترتبط الأفكار المجردة تماما بواسطة صورة استعارية شائعة. إن الصورة البيانية عن الكلب تستخدم - إن صح القول - عن إنجلترا والعظمة والحرب والحجر وكلها مسائل مجردة. وهذه العملية سوف نعيرها اهتماما أكبر فيما بعد. وبالتأكيد ستكون نتيجتها أن الصورة البيانية لم تعد تظهر كشىء يعوق تسلسل المعنى. لأن تسلسل الأفكار يسير فى الطريق الصحيح، وفى هذه المرة فقط يظهر فى ثوب جديد تضيف إليه الصورة الشعرية لونا جديدا. وفى المسرحيات الأولى مثل "هنرى السادس" تم إدخال صورة بيانية خاصة فى مثل هذه الأحوال ومعها توضيح تفسيرى وإن كان هذا يربك المعنى بطبيعة الحال. ونحن نميل إلى القول الآن بأن الصور البيانية تتسلل إلى الكلام. وتوقف شكسبير عن الاعتقاد بأنها شىء منفصل وهى دائما تحت طوعه ويسهل ربطها بأى شىء وتتلو كل منها الأخرى بسرعة ويسر. والاستعارة المختلطة تصبح الآن أكثر حدوثا وسوف نجدها غالبا فى المسرحيات التراجيدية وبالطبع كل

هذا يرتبط بسرعة التفكير والكتابة عند شكسبير. وكما يذكر تشـارلز لام عنـدما يتحدث عن أسلوب شكسبير "إن شكسبير يدمج كل شيء وهو يدخل بيتا في بيـت آخر ويربكنا بجمل واستعارات وقبل أن تخرج فكرة واحدة من شرنقتها تولد فكرة أخرى وتحدث ضجيجا لكي تكشف عن نفسها" (نوعيات من الشـعراء الـدراميين الذين عاشوا تقريبا في عصر شكسبير).

وأمامنا قليل من الأمثلة تصور لنا هذا، فنجد مورتون وهـو يتحـدث عـن بيرسي هوتسبير في هنري الرابع، يقول:

ذلك أن رجاله كانوا يستمدون صلابتهم وثباتهم

من قوة روحه وشدة بأسه، فلما انثلم حد سنانه

انقلب بعضهم على البعض الآخر وعادوا سيرتهم الأولى

من الخمول وفتور الهمة والتثاقل كأنهم رصاص بليد ثقيل

وكما أن الجسم الثقيل ذاته إذا اندفع بشدة انطلق مسرعا في طريقه

كذلك فعل جنودنا الذين أثقل كاهلهم الحزن على فقد هوتسبر

وزادهم الخوف خفة فاندفعوا يفرون

في الميدان طلبا للسلامة

بأسرع مما تنطلق السهام من كنانتها إلى مرماها

(هنري الرابع، الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١١٦)

ومع ذلك فنحن لدينا تتابع لصور بيانية مختلفة تماما تم ربطها عن طريـق التداعي وكلمة معدن غالبا تستخدم عند شكسبير لتصف شـجاعة الرجـال وقـوة شخصيتهم، ونحس بها هنا، بمدلولها الأصلي وبذلك قد تشير إلى كلمة كالصـلب،

وهذه بدورها يعتمد عليها الرصاص فى البيت الثالث. ولكن قبل كلمة الرصاص توجد كلمة ثقيل، ومن هذا الرصاص الثقيل تظهر صورة بيانية تنتج بدورها صورة بيانية أخرى عن السهام الطائرة عن طريق فكرة الطيران. ويمكننا إعطاء أمثلة كثيرة لتبين لنا كيف أن الصور البيانية الآن تعرض بسهولة أكثر وبطريقة طبيعية. وهكذا نجد فى القطعة التى يصف فيها هنرى الرابع شخصية الأمير هارى خلال الأبيات السبعة عشر، لا نرى أقل من إحدى عشرة صورة بيانية تشير إلى الموضوع نفسه(١)، أو وصف فيرنون لاقتراب العدو، نجد هنا تسع صور بيانية متتالية فى ثلاثة عشر بيتا(٢). وهذه الصور البيانية لا يصرح بها ولكن يتم التلميح إليها.

إن الصور البيانية التى تقترح فقط هى إشارة أخرى للتعميق الشديد فى اللغة عن طريق إدراك الصور الشعرية. إن الصورة البيانية بأكملها قد اختفت تحت السطح(٣)، وخلفت وراءها فكرة أو فكرتين ترتبطان بها. وبدءا من مرحلة شكسبير المتوسطة نجد أنفسنا مضطرين أن نسأل ما هى الصورة البيانية التى كانت فى ذهن شكسبير؟ الأبيات الآتية من هنرى الخامس مثال لذلك:

وعندما ينتعش العقل بعد

الإفاقة من النوم تنهض الجوارح من مقبرة نعاسها

بعد أن كانت هامدة ميتة وتتحرك من جديد

وقد خلعت إهابها وتجدد نشاطها.

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٢)

---

(١) هنرى الرابع الفصل الرابع المشهد الرابع بيت ٣٢.

(٢) هنرى الرابع الفصل الرابع المشهد الأول بيت ٩٨.

(٣) انظر وقارن فصل عن "الصور البيانية الخفية" فى كتاب أرمسترونج أعلاه.

إن فكرة الثعبان وهو ينسلخ من جلده تشكل خلفية وغالبا لا يكون لدينا أساس ملموس للاستعارة في قطعة ما، ولكن يكون لدينا فقط أفعال تدل على الأحداث وترتبط بمحتوى مجرد كما في الأبيات التالية:

وهذا أمر لا يجهله أحد. إن الامتناع القسري يضطرها إلى التأجيل

قصيرا في هذه الأثناء. لا بد أن تجتمع العناصر الفعالة لمعالجة الوضع

بنقعه طويلا في خلاصة التبصر وحسن التدبير

لبلوغ الفرج أخيرا ونيل الأرب.

(العبرة بالنهاية، الفصل الثاني، المشهد الرابع، بيت ٤٥)

كلمة يستخلص هنا تقودنا إلى الصورة البيانية للتدفق، وينفذ هذا بعد ذلك في التعبير يغرق الحافة وفي حالة تعقيدات الصور الشعرية[1] التي تتواجد قريبة إلى قلب شكسبير مثل فلاحة البساتين ومعلومات مأثورة عن النباتات. فنحن غالبا نجد ذلك في كل مناسبة. والقليل فقط من الصور البيانية يختار من هذا المجال. دون أن تظهر صورة بيانية خاصة في كل مرة وفي السطور التالية:

على شرط أن تجرد عقلك الراجح من أي رأى

يزين لك أني حكيم.

(كما تهواها، الفصل الثاني، المشهد السابع عشر، بيت ٤٥)

---

(١) إن مصطلح تعقيدات الصور الشعرية يشير إلى أن شكسبير في صوره الشعرية يبين، كما أوضحت الدكتورة سبيرجيون تفضيله طبقات معينة من الأشياء ومواصفات معينة للحياة (الصور الشعرية عند شكسبير ص ٤٤). وفي الفحص الدقيق للدكتورة سبر جيون الذي قدمت فيه الصور الشعرية لشكسبير نجد أن مجالات المفاضلة هذه وضعت بوضوح بصورة منفردة.

تجد أن الصور البيانية المعقدة الخاصة بالحديقة تصبح واضحة فى الكلمتين يقتلع وكثيف، كما نرى فى القطعة التالية من هنرى الرابع:

إنه لا يستطيع لكل إثارة من شك تعرض لذهنه

أن يجتث كل أسباب الفتنة فى هذه البلاد واحدا إثر واحد

فأعداؤه ملتفون بأصدقائه تتشابك جذورهم.

(هنرى الرابع، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٢٠٥)

وهناك أمثلة لا تحصى لهذا النوع من الصور الشعرية[(١)].

وفى المسرحيات الأولى نجد أن الاستعارات التى تستلهم صورة بيانية أكثر فهما نادرة، وإن وجدت فهى غالبا مستمدة من مجالات كفلاحة البساتين أو من عملية الإزهار والنضج... إلخ، التى يصوغها شكسبير منذ البداية. إلا أننا فى المرحلة المتوسطة غالبا ما نجد استعارات غير عادية وغير شائعة بعد أن اتسعت لغة الاستعارة كثيرا عند شكسبير. وعندما يقول هنرى الرابع عن الملك الذى سبقه: "لقد مشط دولته ودمج جلالة عرشه مع الحمقى المتوثبين" (هنرى الرابع، الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٦٢). والاستعارة (مشط) مأخوذة من غش المشروبات. وفى مسرحية "كما تهواها" "نقرأ" عندما تحصب بسبب عدم وجود المادة (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٧٤). وكلمة مستخدمة تشير إلى الرمل، تشير إلى سفينة جنحت إلى الشاطئ. وفى الليلة الثانية عشرة نقرأ: الذى ينزعنى من مكانى الحقيقى لصالحك (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ١٢). كيف يمكن لهذه الصورة البيانية أن توجز لنا التعبير عن هذه الفكرة!، ونحن نجد فى المثال التالى من الملك جون استعارة أكثر تعقيدا: انزع الخيط من العين الوقحة للتمرد.

---

(١) أعطيت أمثلة كثيرة فى الجزء الأول من كتاب الآنسة سيرجيون. وكذلك فى الكتاب نفسه، الفصل الخاص بتوارد الأفكار، ص ١٨٨ ص١٩٩ (الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت ١١).

والفكرة الأساسية هنا هى إخراج الخيط من فتحة الإبرة وهى تشبه قولنا نحطم التاريخ ونعود به إلى الوراء[1].

وكما ذكرنا سابقا فإن المرحلة المتوسطة عند شكسبير تتميز بأن الأشياء المجردة نعبر عنها بالصور الشعرية. وعندما عبر شكسبير فى مرحلته الأولى عن الأشياء المجردة بلغة الاستعارة (ونادرا ما كان يفعل ذلك فى مسرحياته الأولى)، فإنه كان يصور التعبير المجرد بتشبيه إضافى يضاف إليه[2]. ولكن سرعان ما يلجأ إلى منهج آخر. وهو أن يربط ما هو مجرد بما تم تصويره فى شكل استعارة دون أن يبكته ضميره. وبذلك ينشأ عالم جديد نرى فيه أن الشىء الملموس يدمج دائما مع الشىء المجرد. وعنصر المفاجأة فى الانتقال يشكل صعوبة فى فهم الكثير من القطع، ولكن فى الوقت نفسه تكون القطعة المختصرة محملة بمعان أكثر:

ونقرأ فى الجزء الثانى من هنرى السادس:

تمهل قليلا فإن سحابة عظمتى ما تزال تمسكها

أنفاس ضعيفة لن تلبث أن يتساقط ماؤها

وتنقضى سريعا. إن نهارى قد أظلم.

(الفصل السادس، المشهد الخامس، بيت ٩٩)

---

(٢) هناك أمثلة أخرى مثل: أطلق العنان لحكمتك (كما تهواها، الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٧٤). لا تستخف بغرابتك (الليلة الثانية عشرة، الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١٦)، لم يحدث أبدا أننى=
=أثقلت بالكلمات (الملك جون، الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٤٦٦).

(١) انظر وقارن: إن المجد يشبه دائرة تلف فى الماء (هنرى السادس، الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٣٣)، الشقاق المدنى هو دودة كالأفعى السامة (هنرى السادس، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٧٢).

سحابة الكرامة هى نتيجة للتزاوج بين ما هو مجرد وما هو مـادى، وكـان يمكن أن يظهر التعبير فى مرحلة سابقة كما يأتى: كرامتى مثل السحاب أو كرامتى هى السحاب. ولكن مثل هذه التشبيهات شائعة الآن. وهكذا نجد مـثلا التعبيـرات: المد والجزر للعظمة، غبار السهو القديم، عدم المبالغة فى ضبط النفس. وما كـان يحتاج إلى عدة أبيات فى عرضه يضغط هنا فى بضع كلمات. رياح ضعيفة جـدا أيضا توحى بشيئين فى الوقت نفسه، أولا النفس المتقطع لرجل على وشك الموت، ثم تمشيا مع الصورة البيانية المعنوية، الرياح الحقيقية التى تحجب السحب وتمنعها من السقوط. وهكذا أصبح الغموض تدريجيا عاملا مهما فى خلق الصورة الشعرية "نهارى مظلم" أوحى بها الارتباط بالصورة البيانية الأولى (للسحب المطيرة التـى أفصح عنها جزئيا، وهى توضح لنا كيف يكون سطر واحد كتبه شكسبير محمـلا بالدلالات وموحيا بالأفكار. وهذه القطعة لها مواصفات وملامح نلاحظها ونستطيع تلخيصها فيما يلى: دمج المادى مع المجرد والتركيز على المحتـوى والغمـوض وربط الأجزاء عن طريق تداعى المعانى والإيحاءات.

الفصل الثامن

الوظيفة الدرامية للصور الشعرية

فى مسرحيات المرحلة المتوسطة

عندما استخدم شكسبير الصور الشعرية فى تاريخه المبكر وفى مسرحياته الهزلية المبكرة، فإنه استخدمها، كما رأينا، إما بغرض التذوق، وإما بغرض التركيز على استخدام الانفعالات أو لتقديم أفكار لها طبيعة عامة بشكل فيه دعابة ونكتة. وكان مدلول الصورة الشعرية غالبا ينحصر فى موقف اللحظة التى استخدمت فيها، ونادرا ما كان يتعدى هذا الموقف ويصل إلى الأحداث التالية للدراما. وهذه الصور البيانية كانت تنقصها علاقة واضحة بمكانها فى البناء الدرامى. ومن ثم يمكننا أن نتجاهل إن كانت قد حدثت فى الفصل الأول أو الأخير. وكلما أصبح شكسبير فنانا دراميا واعيا، كلما استخدمها لأغراض درامية وتفقد الصور البيانية تدريجيا طبيعتها الشعرية الغريبة وتصبح ضمن العناصر الدرامية.

وأول المحاولات للتنبؤ بالحوادث القادمة عن طريق الصور البيانية يمكن أن نجدها فى هنرى السادس. ولكن الصورة هنا ما زالت فظة ومقحمة. وهكذا نشاهد فى الفصل الخامس للجزء الثالث عندما يلفت الملك إدوارد النظر للكارثة وشيكة الحدوث:

لكننا فى منتصف النهار المشرق

أرى غيمة سوداء مشبوهة

تهددنا وتتجه نحو شمسنا

لتحجبها عنا قبل أن تبلغ مغيبها الهادئ.

(هنرى السادس، الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٣)

إن مثل هذه الصورة البيانية[1] لها دلالة درامية ولكن هدفها واضح جداً، وهو ليس نتاجا طبيعيا للمحادثة ولكنه وضع قبل المشهد وكأنه إشارة خطر. وتعد مسرحية "تاجر البندقية" مثالا يوضح كيف أن فن شكسبير فى الاستخدام الدرامى للصور البيانية كان يتحول إلى مرحلة تطوره المتوسطة. وتمثل الأبيات الأولى للمسرحية هذه الفكرة. يحاول سالارينو أن يعطى أنطونيو تفسيرا ليأسه (أى يأس أنطونيو):

إن عقلك يتخبط هناك فى المحيط

حيث تتخطر فوق العباب سفائنك ضخمة الشراع

تخطر السادة الأثرياء فوق أديم الأرض

أو كأنها معارض سابحة فوق البحار.

تشرف من عل، على السفن الصغيرة

وتمر بها مسرعة مزهوة بأجنحتها المنسوجة

فتحييها تلك السفن الصغيرة بمراسم التجلة والاحترام.

(تاجر البندقية، الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٩)

---

(١) إن الصورة البيانية المذكورة سابقا تنتمى إلى الصورة الشعرية فى مسرحية "العاصفة" التى تتبعها ج- ويلسون نايت فى مؤلفات شكسبير كلها. إن الصور الشعرية للعاصفة لها غالبا وظيفة الإنذار (ج ولسون "نايت العاصفة" لشكسبير، أكسفورد ١٩٣٢).

وكمقدمة للمسرحية كلها فإن هذه الصور البيانية لها أهمية كبرى فـــى أنهـــا تولد بصورة فورية، جو البحر والسفن والتجار ميسورى الحال. وهذا هـــو الجـــو الذى تتحرك فيه المسرحية. وهى عندما تتكر الأخطاء فى التجارة البحرية، فإنهـــا تضرب على الوتر الحساس للمسرحية. والأبيات التى جاءت على لسان ســـالارينو توحى لنا بالفكرة الأساسية التى يتناولها الحدث وهى جعل الجمهـــور يلهـــث فـــى الفصول التالية:

بل إن أنفاسى التى تبرد حسائى

لتبعث القشعريرة فى جسمى

إذا تمثلت فى خاطرى

الأضرار الهائلة التى تحدثها الرياح إذا هبت على سطح البحر

وإذا نظرت إلى الساعة الرملية تذكرت المياه الضحلة

والسهول الرملية وتخيلت سفينتى "أندرو" ذات الحمولة الثمينة

وقد جنحت فوق الرمال

وهبط صاريها إلى ما دون غاطسها لكى تقبل قبرها.

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٢٢)

ويتضح هنا فن شكسبير فى التهكم الدرامى. إذ يتخيل سالارينو، عندما يفكر فى النفس الذى يبرد به الشوربة، ما يمكن أن يحدث لو أن عاصفة تصطدم بالسفن الموجودة فى أعالى البحار. ويتم التحدث عن هذا حديثا عابرا. والصـــورة تشـــكل بصنعة متوسطة القيمة من أجل الصورة ذاتها، وهى تذكر عشوائيا فـــى المحادثـــة كشىء خيالى لا يؤخذ مأخذ الجد. والواقع أن الأبيات الشعرية التالية تدحضـــه. إن أنطونيو (وهو الذى يهمه الأمر حقا) يعلن أنه غير قلق ويتغير الموضوع بسرعة.

ولكن هذه الثوانى القليلة تكفى لأن يحقق شكسبير هدفه، فقد أنصت الجمهور لاستيعاب هذا الخيال. وقد تركت صورة بيانية محددة أثرا للحظة قصيرة. وسيتم إحياء تلك مرة ثانية عندما يتطلب الواقع ذلك. وهنا نرى تقنية شكسبير الغريبة والتى تطورت أكثر فى المسرحيات التراجيدية. وهو ينجح تدريجيا فى التمهيد لشيء قادم يمثل هذه اللمسات الرقيقة والتلميحات، ومثل هذه الإيحاءات الغامضة التى غالبا لا تفهم فى لحظتها. والمهم بالنسبة لكاتب الدراما هو حقيقة أن هذه التلميحات لا تفهم تماما فى لحظة استخدامها. والمشاهد ليس لديه إدراك واضح المعنى وينتابه شك قليل ويزعجه فى الحال وجود مصدر للتركيز المبالغ فيه.

وعندما يقول أنطونيو بعد أبيات قليلة:

إنى أنظر إلى الدنيا النظرة التى تستحقها ياجراتيانو

هى مسرح يمثل عليه كل فرد دوره

ودورى دور حزين

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٧٧)

فإن كلماته كذلك لها أثر إنذارى وكلمة حزين تعيد ذاكرتنا إلى البيت الأول من المسرحية (أنطونيو: فى حالة السكينة لا أعرف لماذا أنا حزين جدا؟) ونحن كمشاهدين لا نعرف لماذا كان أنطونيو حزينا جدا مع أصدقائه، وهو يعترف لنفسه أنه لا يعرف السبب. ولذلك فنحن كمشاهدين يزداد تعاطفنا معه ويزداد اهتمامنا وكذلك حبنا للاستطلاع بخصوص أنطونيو. وعندما يستخدم الصورة البيانية المميزة – والتى لا تنسى – التى يقول فيها إن العالم كخشبة المسرح، فإننا ننظر إليها بدرجة من التوقع المركز. وحتى الآن لم يحدث شيء فى المشهد الأول، ولكن شكسبير كان قد وجه خيالنا وحبنا للاستطلاع وتوقعنا إلى طريق محدد. ومن الممكن أن يبدأ الحدث الآن. ويكمن براعة شكسبير فى أنه ينقل المتفرج فى المشهد

الأول إلى جو وتعقيدات المسرحية دون أن يكشف لنا النتيجة. وتعد الصور الشعرية أحسن وسيلة لمثل هذه الجمل الغامضة التى تتطلبها هذه البراعة فى توقع الأحداث القادمة. ونرى مثالا آخر لهذه الوظيفة الدرامية للصور الشعرية، وهذا المثال مأخوذ من مسرحية "تاجر البندقية": فى بداية المشهد السادس من الفصل الثانى نشاهد جراشيانو وسالارينو ينتظران لورينزو فى الشارع أمام منزل شايلوك الذى ساومهم فى هذا المكان. وبينما كانا ينتظران وصوله قضيا الوقت فى محادثة عامة عن تحول الحب، الذى يقل حماسنا فى السعى إليه فى المرة الثانية بعد أن نناله فى المرة الأولى. ويستخدم جراشيانو تشبيها لكى يعبر عن هذا:

إن الناس ليجدون لتحقيق كل ما يبتغون

أكثر مما يفعلون وهم يستمتعون بهذه الأشياء بعد الفوز بها

وكم تبدو السفينة المزدانة بأشرعتها كشاب فى ميعة الصبا

أو كفتى مدلل وهى تغادر مرفأها

تهدهدها الريح الرخاء وتحتضنها

ثم انظر إليها كيف تئوب أوبة الضال

وقد تثنت أضلاعها وتمزقت قلوعها

وصارت على حالة يرثى لها بفعل الرياح العاتية

(الفصل الثانى، المشهد السادس، بيت ١٤)

ونحن ندرك العلاقة الحقيقية الموجودة بين هذه الصورة البيانية عن السفينة التى انطلقت إلى البحر فى فخر ثم عادت كحطام. وتسير أحداث المسرحية وتسير سفن أنطونيو فى الطريق. ثم يأتى الفصل التالى ومعه أنباء عن جنوح إحدى السفن وتحطيمها وبعدها سفن أخرى. وأخيرا جميع السفن لقيت المصير نفسه. وهكذا

يوظف شكسبير بوعى كامل هذه المحادثة العفوية غير المبنية على تتابع لكى يدخل صوره البيانية. ونحن كمشاهدين ربما ننظر إلى هذه المحادثة القصيرة التى تحدث فى الشارع على أنها مجرد واقعة لطيفة منسقة قدمت لنا قبل أن تبـدأ المســرحية. ولكن بطريقة أو بأخرى فإن هذه الصورة البيانية الحية عن السـفينة فـى أعـالى البحار تجعلنا نتوقف لحظة. سوف نتذكر سفن أنطونيو التى تسير فى المحيط ويمر بخيالنا فأل سيئ بسيط وقلق عما سيحدث. إن النهاية غير السعيدة والمصير الـذى يهددهم والذى نتخيله فى الفصول الأولى والذى يشكل الكلمات والصـور البيانيـة للشخصيات. كل هذا من صنع شكسبير. وتحتوى مسرحية روميو وجولييت أمثلـة كثيرة لتوقع النهاية المأساوية، وذلك من بداية المسرحية وقول روميو المشهور:

فالآن أوجس خيفة

مما تخبئه الطوالع فِى غدى

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ١٠٧)

هو أحد هذه القطع. وكما أوضحت الآنسة سبيرجيون فإن الصـور البيانيـة للوميض السريع وللضوء الذى ينطفئ بسرعة وللوميض السريع للبارود[1]، كلهـا

---

(١) فى كتاب سبيرجيون "الصورة الشعرية عند شكسبير" ص ٣١٢ نجد أبيات جولييت فى هـذا المجـال الدرامى التى تتحدث فيها عن رابطة الحب الجديدة:

فغيه طيش بالغ وسرعة مفاجئة

كأنه البرق الذى يغيب عن أبصارنا

من قبل أن نقول ها هو! تصبح على خير حبيبى!

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ١١٨)

ونرى فى الفصل نسه الأبيات الشهيرة لشقيق لورنزو حيث يقول:

هذه المباهج العنيفة لها نهاية عنيفة (الفصل الثالث،المشهد السادس، بيت ٩)

تلميحات رمزية لما سوف يأتي بعد ذلك. وربما ندرك فى "الملك جون" كيف أن التوجس بقرب وقوع السوء وقوى القدر التى تحس بها الشخصيات قبل حلول الكارثة تتشكل وتبعث فيها الحياة عن طريق الصور الشعرية.

وبدءا من الفصل الثالث توضع مثل هذه الصورة البيانية ذات الإيحاء وذات الدلالة على لسان الطفل (الذى ولد سفاحا):

وفى السماء شياطين تحلق

وتنذرنا بالشر المستطير

(الفصل الثالث،المشهد الثانى، بيت ٢)

ويصرخ الملك محدثا الأحداث المتتالية التى لا يصدقها عقل فيقول: أيتها المناسبة المخيفة خففى من سرعتك. ويعبر عن إحساسه بقوة الكارثة التى تسيطر عليه بواسطة الصورة البيانية لتدفق المد والجزر:

اصبر على يا ابن العم فإنى كنت فى أشد الحيرة

ولكنى الآن أخذت أتنفس مرة أخرى من فوق التيار

وبوسعى أن أصغى لأى قول

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ١٣٧)

وكلمات الطفل فى نهاية الفصل الرابع هى أقوى تعبير عن قرب وقوع الكارثة والمصير الحتمى وشيك الحدوث:

وتقف صفا واحدا والفوضى تحلق وتحوم

كما يفعل الغراب فوق جسد وحش صريع

انتظارا للحظة التى يشيع فيها الاضطراب بسبب التنازع على الملك

سعيد من استطاع وسط هذه العاصفة الهوجاء أن يحتفظ بثيابه على جسده

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١٥٢)

وفى البناء الدرامى للمسرحية نجد أن هذه الصور البيانية التى قالها الطفل لها وظيفة عضوية. وقبل نهاية الفصل الذى يختتم بسوء الحظ، نرى هذه الشخصية التى تتمتع ببصيرة نقدية أعمق من غيرها، مؤهلة لأن ترى الموقف، بعيدا عن تنابذ الأفراد المشتركين فى الحوار، على أنه المأساة الكبرى للبلد بأكملها. وبمساعدة هذه الصور البيانية الحافلة بأفكار القدر، يمهد الطفل لأحداث الفصل التالى. والصورة البيانية للفوضى الشاسعة التى تنتظر الانحلال وشيك الحدوث مثل غراب لها دلالة أبعد لأنها تبين أن شكسبير استبدل الصورة الشعرية المبكرة عن توقع السوء والمبنية أساسا على الفأل التقليدى بنوع جديد استخدم فيه القوى المجردة. وهكذا نستطيع أن نلمس تدريجيا فى مؤلفات شكسبير كيف أن عاقبة روميو المعلقة بين النجوم تتخذ شكلا رمزيا. وفى المسرحيات المأساوية الأخيرة سوف تولد سلسلة من الصور الشعرية المعقدة والتى تتبئ بالسوء وتوقظ فى خيالنا فكرة تقديم المصيبة القادمة.إلا أن الملك جون من ناحية أخرى يوضح كيف أن واقعة الأحداث المتأخرة تم التمهيد لها عن طريق تكرار كلمات وصور شعرية معينة ، ومن الموضوعات الرئيسية فى المسرحية سفك الدماء. والأحداث بأكملها تؤدى إلى المعركة الكبرى فى الفصل الخامس كما لو كانت تحت قوى اضطرارية. وعن طريق صور بيانية وفقرات متعددة من البداية تم إيقاظ فكرة سفك الدماء والتكفير عن ذنب سفك الدماء والتعطش إلى الدماء وغليان دم الانتقام. وهكذا نجد أن ما أصبح فيما بعد عملا، كان موجودا مسبقا فى أذهان الناس. وتم

جعل المستقبل مغطيا على الحاضر فى هيئة صور شعرية. فمثلا فى المشهد الأول من الفصل الثانى فقط ، ذكرت كلمة الدم سبع عشرة مرة، وبصفة عامة فى فقرات مميزة[1].

---

(١) فكرة سفك الدماء وتدفق الدماء تتكرر (الفصل الثانى، المشهد الأول، الأبيات ٤٨، ٢٥٦، ٣٤٤)، وكذلك الصورة البيانية لحشوة القطن لامتصاص الدم (الفصل الثانى، المشهد الأول، البيتان ٤٢، ٢٦٦)، السيوف والأيدى ملطخة بالدم (الفصل الثانى، المشهد الأول، البيتان ٤٥، ٣٢٢ + الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٢٥٢)، وحتى الشمس تبدو مغطاة بالدم.

وهذا تأثيرها بصفة خاصة لمثل هذه العقدة للصورة البيانية للشمس يطرح عليها الدم وداعا أيها النحل الجميل (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٣٢٦)، ونجد تعبيرات مميزة مثل: وهنا نبادل الحرب بالحرب والدم بالدم (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٩). إن الدماء قد جلبت الدماء والضربات كانت ردا على ضربات (الفصل الثانى، المشهد الأول، ص ٣٢٩). وعندما يواجه الملك جون الملك فيليب فى تحد غاضب يصيح الطفل بحماس:

آه كم يرتج مجدك يا صاحب الجلالة عندما

يتضاعف نزف دم الملوك بوفرة فى جحيم المعركة.

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٣٥).

وفى الفصل التالى نجد هذا الإحساس المشتعل بالدم تعبر عنه كلمات الملكين نفسيهما عندما يصيح كل منهما أمام الآخر قائلا:

جون: أيها الفرنسى يضايقنى غضبك المحرج=

=ويحرقنى لهيبه الذى لا تطفئه

سوى إراقة دماء فرنسا

ودمه هو الغالى

فيليب: غضبك لن يحرق إلا شخصك ويحولك

إلى رماد، قبل أن يطفئ دمك لهيبه

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٣٤)

وتنتقل نقطة "الدم" من فم شخص إلى أفكار الآخرين، وكلما تذكر تتولد صورة بيانية أخرى. وسوف نرى كيف أن البراعة فى الإشارة غير المباشرة للأحداث القادمة، ولاستخدام الصور الشعرية والتورية الدرامية تصل إلى درجة الكمال فى المسرحيات المأساوية.

الباب الثانى

تطور الصور الشعرية
فى مأسويات شكسبير الكبرى

الفصل الأول

مدخل خاص

لا نستطيع أن نتحدث عن تطور الصور الشعرية عند شكسبير دون أن نضع أمام أعيننا تطور فنه وتفكيره. لأن التغير والتقدم الذى ندركه فى استخدامه للصور الشعرية ناتج عن هذا الارتقاء الأكثر وضوحا والأكثر فهما. وسوف نتناول بعض مظاهر هذه العلاقات المتداخلة فى هذه الملاحظات التمهيدية.

تعرض المسرحيات المأساوية تقنيات شكسبير الدرامية فى أحسن صـــورها. وهذا يعنى أن كل عنصر فى الأسلوب، بل فى كل بيت تبـــدى مناســـبا للموقـــف دراميا. وينطبق الشيء نفسه على الصور الشعرية وهى التى تصبح جزءا أصليا من البناء الدرامى، وتصبح أدوات فعالة فى يد الكاتب المسرحى. وقد رأينا كيـــف أنها ساعدت شكسبير فى التمهيد للجمهور لتقبل الأحداث التاليـــة. ولكـــن الصـــور الشعرية ربما تؤكد وتصاحب العمل الدرامى وتكرر ثيماته، وهى غالبا تشبه خطـــا ثانيا للحدث الذى يسير متوازيا مع العقدة الحقيقة وتمدنا بعنصر التقاء مع الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح.

إن وظيفة الصور الشعرية تتمثل فى توقع المستقبل، والتوجس مـــن قـــرب حدوث السوء، والتى تلاحظ فى مسرحيات مثل: "تاجر البندقية"، الملك جون هـــذه الوظيفة تصبح أكثر أهمية وأكثر غموضا فى المسرحيات المأساوية. إن الصـــور الشعرية تعكس الأحداث القادمة دون إقحام. وتوجه خيال الجمهور فى إتجاه معين، وتمهد لجو المسرحية بحيث تصبح حالة التوقع والشعور ضرورية للوصول إلـــى التحقيق الكامل للأثر الدرامى.

وحقيقة أن الصور الشعرية تلعب دورا مهما فى المسرحيات المأساوية، تنبهنا إلى تغيير جوهرى فى طريقة تقديم شكسبير لمسرحياته. ففى المسرحيات المبكرة كان هدفه أن يجعل كل شيء واضحا بقدر الإمكان، ومن ثم وجدنا العروض الخاضعة لخطة، ووجدنا المونولوجات التفسيرية التى تعرفنا بمقاصد الشخصيات. ويستبدل بهذا الأسلوب المباشر الصريح فى مؤلفات شكسبير فى مرحلة النضج أسلوبا غامضا وغير مباشر. فالموضوعات تقترح ويتم التلميح إليها ونادرا ما تذكر بشكل صريح ، والصور الشعرية مناسبة لهذه الطريقة الإيحائية المقنعة.

والغموض[١] يلعب دورا مهما بهذا الخصوص، إذ يحدث عندما يجعل شكسبير الشخصيات تقول شيئا لا تستطيع أن تستوعب دلالته فى لحظة التفوه به، لأن ما تقوله ربما يكون له معنيان، الأول وهو الذى يقصده المتكلم فى ذهنه، و يشير إلى الموقف اللحظى، ولكن المعنى الآخر قد يمتد فيما وراء تلك اللحظة إلى قضايا أخرى فى المسرحية. والصور الشعرية ربما تحقق هذا الهدف لكثر من اللغة المباشرة وربما ترتبط بسهولة بالغموض. والصورة البيانية هى صورة أكثر تعقيدا من الألفاظ الصريحة. تأمل هذه السطور من "يوليوس قيصر":

آه أيتها الشمس الغاربة

لئن غصت فى الدجى متلفحة بأشعتك الحمراء

إنه لكذلك يغرب نهار كاشيوس فى دمه القانى

لقد أفلت شمس روما وأدبر نهارنا؟. هلمى فقد انتهت أعمالنا

---

(١) لمعرفة الغموض فى الشعر والدراما انظر وقارن كتاب وليم أمبسون "سبعة أنواع من الغموض" لندن ١٩٣٠.

أيتها الغيوم، أيها الندى

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٦١)

إن الدلالة المعقدة المتزايدة لبقية القطعة تتطور بدءا من المعنى البسيط للكلمات الأولى فى الجملة. إن الشمس غربت مرتين لأن شمس روما هى شمس ذلك اليوم وشمس كاشيوس نفسه. ولكن الكلمات: انتهى النهار لها ثلاث معان: أولا نهارنا هو النهار الحقيقى الذى انقضى. ثم إنه يعنى كاشيوس (فى الأبيات السابقة قيل إن نهار كاشيوس يغرب)، وأخيرا فهى تدل على أن فترة الحياة التى تخص كل الأشخاص قد انقضت. والآن شيء جديد على وشك الظهور لهم جميعا. والنهار الذى ولى ربما يشير أيضا إلى النهاية الوشيكة للمسرحية نفسها لأن المسرحية سوف تنتهى بعد فصلين قصيرين.

وأمامنا قطعة أخرى من كوريولانوس هذه المرة تمثل لنا هذا الغموض، فيقول مينينيوس لحماة الشعب:

فهذا الغضب المتمرر الثائر عندما يعرف

عواقب السرعة الحمقاء يندم، حيث لا ينفع الندم

ويتشد ويضع فى أعقابه أثقالا من رصاص

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٣١٢)

وحماة الشعب الذين قيلت لهم هذه الكلمات سريعو الاستثارة كالنمور، وهى سرعة لا تدقق فيها على كوريولانوس. ولكن من الناحية الأخرى تنطبق كل صفة منهما على حماة الشعب وتنسجم مع الفكر المتضمن فى المسرحية، وكذلك تنطبق على الهياج اللاشعورى نحو كوريولانوس والذى تدركه وتحس به فى وقت متأخر جدا وعن طريق هذا الغموض يتمكن مينينيوس صديق كوريولانوس من التحدث مع حماة الشعب كما لو كان فى صفهم فى حين أنه فى الواقع يقول العكس.

هذا المعنى المزدوج للصور البيانية له أهمية فى عملية تطوير الحوار فــى المسرحيات المأساوية. وعند فهمنا للتراجيديات يجب علينا أن نتساءل باستمرار إن كانت الشخصية الأولى قد فهمت الشخصية الثانية وفهمت ما قالته، أو إن كانت قد فهمتها بمعنى ثانوى أو بمعنى غير حقيقى. وهذا يعد مهما جــدا للتسلســل التــالى للأحداث ويبدو أن شكسبير كان يستخدم بوعى كامل هذا الفهم الخاطئ المتبادل بين الشخصيات كأداة من أجل التقنية الدرامية. ومن المؤكد أننا نجد فــى مســرحياته الأولى فهم خاطئ نتيجة الغموض، ولكنه يظهر فقط صورة دعابة وتورية. وفــى الوقت الذى يستخدم فيه شكسبير التورية واللعب بالألفاظ كمجرد نوع من التســلية والدعابة، وكفرصة للرد البارع المهدئ فإنه يطور تلك التورية فى مؤلفاته الأخيرة بحيث تصبح أداة جميلة لصياغة الشخصيات ووسيلة لفهم مزدوج للموقف. وعــن طريق تكاثر المعانى الذى تتصــف بــه التوريــة اســتطاع شكســبير أن يجعــل الشخصيات يفهم كل منها الأخرى بدرجات متفاوتة. وربما تتحدث الشخصيات كل مع الأخرى وتؤمن حقا أنها تفهم بعضها بعضا. ولكن المعنى الحقيقى (أو الخفــى) الذى تقصده كل منها لا تستوعبه الآخرى. إلا أن الجمهور ربما يفهمه. ومن هــذا الموقف تنشأ توترات لها مغزى بين ما يعرفه المشاهد وما تقوله الشخصية علــى خشبة المسرح. وبذلك قد يصبح التلاعب بالكلمات مفتاحا لما قد يأتى فيمــا بعــد، وهكذا لم يعد حشوا أو زينة غير جوهرية ولكنه ضرورة، وإن كانت غير ملحــة، إلا أنها تربط سلسلة البناء الدرامى لأن الكثير الآن أصبح يعتمد على فهم هذا اللغز أو التورية فى هذا الخاصية بذاتها.

ومن الطبيعى أننا من المستحيل أن نعمم القول بخصوص البواعث، وكــذلك الثيمات التى تجد تعبيرا عنها فى الصور الشعرية للمسرحيات المأساوية العظيمــة. ومع ذلك فهناك بعض الصفات المميزة التى تتكرر، و توضع فى الاعتبار.

وفى المسرحيات التاريخية الأولى تحولت الشخصيات إلى صــور بيانيــة، عندما سعت إلى إعطاء تعبير لحجم وكثافة انفعالاتها ورغباتها وأهدافها. وأحســن مثال على استخدام مثل هذه الصور الشعرية هو تيمورلنك لمارلو، ونتيجــة لــذلك كان الكثير من هذه الصور البيانية والمقارنات فيها إغراق ومبالغة كثيرة. ونــادرا ما كان التعبير فيها مناسبا. ولكن تحقق هذا التناسب فى المسرحيات المأساوية وقد كان غير متواجد فى المسرحيات التاريخية الأولى. ولم تعد الصور البيانية تــؤثر فينا على أنها بلاغية وطنانة فقد ولدتها العاطفة الجياشة وهى تتناسب مــع عمــق وضخامة العواطف الإنسانية. وهكذا نقابل غالبا الصور البيانية المبنية على مفاهيم ضخمة. إن عطيل لم يتخل عن ديدمونة:

على أننى لولا ذنبها هذا

لو أبدلت منها بالعالم وقد جمع إلى جوهرة

واحدة، ما رضيت

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت١٤٤)

يتسائل ماكبث إذا كان المحيط قادرا على غســل وتنظيــف يــده الملطخــة بالدماء، ثم يجيب قائلا:

لا، بل إن يدى هذه

لسوف تضرج البحار العارمة

وتجعل الأخضر أحمر قانيا

(ماكبث، الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٦١)

ويعبر هاملت لرايرتيس قائلا:

دعها تلقى فوقنا ملايين الأفدنة

لكى تعلو أرضنا وترتفع

حتى يحترق رأسها فى فلك الشمس الملتهب

وحتى يبدو جبل أصا إلى جانبها.

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت٣٠٤)

ومما يميز هذا المفهوم الضخم عن الحياة أن أبطال المسرحيات المأساوية عند شكسبير يكررون التعبير عبر صورهم الشعرية عن رغبتهم التطاولية لتحطيم العالم كله:

أنطونيو: فلتغرق روما فى مياه التيبر، ولتدمر الإمبراطورية الرومانية على اتساعها وتصبح أنقاضا!.

(أنطونيو وكليوباترا، الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٣٣)

كليوباترا: أيتها الشمس أحرقى مدارك الذى تسيرين فيه

واجعلى شواطئ العالم وما بها من مناظر مختلفة ظلاما فى ظلام

(أنطونيو وكليوباترا، الفصل الرابع، المشهد الخامس عشر، بيت١٠)[1]

عطيل: يخيل إلى أن بالشمس والقمر محاقا

فظيعا فى هذه الساعة

---

(١) أمثلة أخرى: تجدها فى "ماكبث": ولكنى أفضل أن تنطبق السماء على الأرض وأن يفنى الكون.

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت١٦)

وأن كرة الأرض ستتشق بين هذا الاختلاط

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٩٩)

لير: ١- أنت أيها الرعد الذى يزعزع الكل

٢- اضرب هذه الكرة الأرضية السميكة حتى تصير مسطحة ملساء

٣- الكونية والأجرام السماوية والعناصر

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٧)

وهذه صفة مميزة فى المسرحيات المأساوية التى تفتقر إلى الناحية التاريخية. والقوى الكونية لا تصاحب أحداث المسرحيات المأساوية فقط، وكل الأبطال تقريبا فى مسرحيات شيكسبير المأساوية لهم علاقة وثيقة بالمنظومة، بل إن الشخصيات نفسها تحس أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بها وبالعناصر. وفى المسرحيات التاريخية عندما يوجه الناس أنظارهم إلى الشمس معتبرين أن ضوءها الخافت ينذر بالشر، فإن هذا يعد ضمن تقاليد الإيمان بالفأل. ولكن فى المسرحيات المأساوية توجه الشخصيات إلى الشمس عبارة التفاتية مباشرة:

فلتخف أيتها النجوم ضوءك حتى لا يكشف

مطامحى السوداء الدفينة

(ماكبث، الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٥٠)

ويصرخ ماكبث قبل أن يرتكب القتل. ونسمع أنطونيو يقول[1]: أيها القمر!، أيتها النجوم!. وتقول كليوباترا: أيتها الشمس، أحرقى هذا المجال العظيم[2] .ويبدو

(١) أنطونيو وكليوباترا (الفصل الثالث المشهد الثالث عشر بيت ٩٥)

(٢) أنطونيو وكليوباترا (الفصل الرابع المشهد الخامس عشر بيت ١.)

أن السماء متعاطفة مع ما يحدث على الأرض. أما هاملت عندما يفكر فـــى زواج أمه الثاني المتسرع فيقول إن وجه السماء يتوهج (الفصل الثالث، المشهد الرابـــع، بيت٤٨). أما عطيل عندما يقتنع بعدم إخلاص ديدمونة يصـــيح: الســـماء توقـــف كبرياءها والقمر يومض (الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٧٧). وبعد وصـــول الأخبار السيئة يقول ماكداف: أحزان جديدة تغمر وجه السماء ونسمع صداها[1]. إن الأحزان ترتفع حتى تصل إلى السماء وتجبر على الدخول هناك، وذلك باعث يـــتم التعبير عنه على الدوام فى الصور الشعرية.

ويقول هاملت مشيرا إلى حزن لايرتيس:

من هذا الممعن فى الحزن إلى هذا الحد؟

الذى سحرت عبارات حزنه نجوم السماء فى تجوالها

فوقفت جامدة تنصت إليه مندهشة!.

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت ٢٧٨)

وفى الملك لير يقول كنت:

ورفع عقيرته بالصراخ

كما لو كان يود أن يشق عنان السماء

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٢١٢)

وفى النهاية يصيح الملك لير نفسه قائلا:

لو كانت لدى ألسنتكم وعيونكم

---

(٣) ماكبث (الفصل الرابع المشهد الثالث بيت ٦)

لشحنت بها قبة السماء

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت ٢٥٨)

وبالإضافة إلى ذلك فإن البناء الدرامى للمسرحيات المأساوية الفردية نجد فيه الميل إلى العناصر يجعلها تظهر فى نقط تحول محددة. إن أبطال المسرحيات المأساوية لا يبدعون فى الاتجاه إلى السماء إلا عند يأسهم من البشر ومن الأرض. إنهم يتخلون عن الأرض ويلجئون إلى قوى الكون عندما تتزعزع معتقداتهم الراسخة ويجدون أنفسهم مخذولين ويعانون من الوحدة. إن ثروة الطبيعة كلها تدخل المسرحيات بواسطة الصور الشعرية. وباستبعاد حلم ليلة صيف العاصفة، فإن المسرحيات المأساوية هى الأكثر ثراء بالنسبة لجو الطبيعة. إن عالم الحيوان والنبات والمناظر الطبيعية نفسها مستوحاة بواسطة الصور الشعرية. وهذه تضيف إلى المسرحية ليس فقط خلفية وجوا، بل ارتباطا حيويا بالوجود الأرضى، وهذا نادرا ما يتوفر فى مؤلفات أى كاتب درامى آخر. إلا أن كلمة جو لا تكفى للدلالة على أهمية دور هذه الصور الشعرية المختلفة عن الطبيعة كما تلعب الحيوانات والنباتات فيها دورا، فهى تمثل قوى فى كيان المسرحية ومن ثم فهى ليست غير اجتماعية. إن جوته قد لاحظ هذا التعاون بين الطبيعة والعناصر: "حتى عالم الجماد يشارك وكل الأشياء الفرعية لها دورها، العناصر وظواهر السماوات والأرض والبحر والرعد والبرق".

إن هناك علاقة دائمة بين الإنسان والطبيعة فى المسرحيات المأساوية. وتسهم الصور الشعرية فى تأكيد هذه العلاقة. وفى كثير من الأحوال سيكون من غير المناسب أن نقول إن الشخصيات تستخدم صورا شعرية عن الطبيعة لأن الطبيعة مثل الكون غالبا ما تشبه شخصية على خشبه المسرح تروق للفرد، وحينئذ لم تعد مجرد شخصية رمزية.

وحقيقة الأمر أن ثمة علاقة معينة بين الشخصيات وعالم الطبيعة فى "روميو وجولييت". ولكى نتبين الفرق دعنا نقارن دعاءه لليل حيث يقول: "تعال أيها الليـل اللطيف. إنك عجوز وقور راجحة العقل" (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٠). نقارن ذلك بتوسل ماكبث:

تعال ياليل يا مغمض العينين

واعصب العين من النهار الشفيق

وبيدك الخفية الدامية ألغ ومزق قطعا ذلك العقد العظيم

الذى يبقينى فى شحوب،

أخذ الضوء يكثف،

والغراب يطلق الجناح نحو غابة العقبان

طيبات النهار جعلت تتهدل وتتناعس وعمـلاء الليـل السـود
راحوا ينشطون للفريسة

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٤٦)

والليل فى مونولوج جولييت مازال مشخصا بطريقة تقليدية: عجوز وقـور راجحة العقل وشىء لطيف. وهذا مناقض لشىء مختلف تماما عند ماكبـث حيـث يقول عن الليل إنه شىء مختلف تماما. إن مغمض العينين لا تشـير إلـى صـفة لشخص، كما نجد فى الصفة متحضر أو لطيف وفى المونولوج الذى يـدور بـين روميو وجولييت نلاحظ أن علاقة الشخص بالليل ذكرت صراحة، فى حين أن هذه العلاقة فى ماكبث يتم الإيحاء بها. وفى الأبيات التى تلى العبـارة الموجهـة إلـى الشمس يقول ماكبث الكثير مما يراه، ولكنه يترك دلالته دون أن يفسـرها. إن مـا

يدركه ماكبث فى العالم عنها يتعلق به أيضا ويخصه. والغسق الضوء الذى يبهر – هو فى الوقت نفسه غسق روحه، ويد الليل المضرجة بالدماء تذكره بيده الملوثة بالدماء. واستخدام كلمة غير مرئية توضح أنه كان يتمنى أن يجعل يده غير مرئية بالمثل. والأشياء الجميلة فى العالم الخارجى التى تبدأ فى التمايل والنعاس تمثل تغييرا حدث فى داخله، وأخيرا وكلاء الليل الأسود يتجهون إلى فريستهم، تتساوى مع رغباته الخاصة المصممة على الضحية[1]. وهكذا يكشف ماكبث فى وصفه للطبيعة عن حالته الذهنية الداخلية، وكل صفة لهذه الصورة تصدق عليه وعلى مقاصده.

والمقارنة بين قطعتين أخريين ربما تبين لنا كيف يستخدم شكسبير الآن الصور الشعرية عن الطبيعة بشكل مختلف. والقطعة الأولى مقتبسة من الجزء الثانى من "هنرى السادس" والأخرى مقتبسة من "عطيل" والباعث المشترك فيهما هو البحر وصخوره الخطيرة التى تنقذ الإنسان بدافع العطف.

وفى هنرى السادس تروى الملكة للملك ما تخيلته:

وأبى البحر العباب أن يغرقنى فى لجته

لأنه كان يعلم أنك سوف تغرقنى على الشاطئ

فى بحر أجاج من دموعى لجمودك

وأبت الصخور الناتئة تلك، الرابضة فى الرمال الغائرة

والتى تهشم السفن التى ترتطم بها

أبت هى الأخرى أن تحطم سفينتى بشعابها الناتئة

---

(١) وليام أمبسون "سبعة أنواع من الغموض" لندن ١٩٣٠، ص ٢٣.

ليتيح لقلبك الصخرى الذى هو أشد قسوة منها أن تحطم

اليانور ويقضى عليها فى تصبرك

(هنرى السادس، الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٩٤)

وفى مسرحية "عطيل" يروى كاشيو قصة الإنقاذ الإعجازى لديدمونـــة بعـــد الرحلة البحرية المشحونة بالعواصف:

العواصف نفسها رقت

فلا ريب أن البحار الثائرة والرياح الزائرة

والصخور التى تعترضها الأمواج والرمال المتراكمة

الخائنة التى تصيد المركب البرىء

قد داخلها شبه رقة للجمال

فتحولت عن طبائعها المهلكة

لتفسح سبيلا أمينة تمر منها ديدمونة

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ٦٨)

إن تخير الألفاظ فى القطعة المقتبسة من "عطيل" مع الصفات والاســتعارات الإيحائية غير العادية أجمل من السطور المأخوذة من "هنرى السادس"، ولكن الفرق فى الاتجاه نحو الطبيعة أكثر أهمية، ففى الحالة الأولى علينا أن نتعامل مع تصور بنى ببراعة على الطباق والتوازى. إن البحر المتعاطف والصخور المتشققة أدخلت بوعى كامل فى خطاب الملكة الطويل كأسلوب للمقابلة. إلا أن الصور الشعرية عن البحر فى "عطيل" تنمو فى الحال من تجربة الرحلة البحرية. ونســتطيع كــذلك أن

نحس بجو البحر فى كلمات الشخصيات الأخرى فى هذا الفصل، فـالبحر لــه دور مهم فى المسرحية كلها كمنظر وخلفية وكعنصر حيوى عنــد عطيـل. إن براعــة شكسبير فى التشخيص وفى إضفاء حقائق مجردة مع نسمات الحياة يشهد تطــورا جديرا بالملاحظة فى المسرحيات المأساوية. والتشخيصات مثل التى نراها غالبــا فى الملك جون[1] ما زالت تنمط تبعا للتشخيص فى العصور الوسطى. وهى مشتقة من عالم المجاز الذى ساد فى العصور الوسطى، من الــزمن الــذى كانــت فيــه الصفات المجردة ينظر إليها كبشر لهم صفاتهم المميزة. وقد تحرر شكسبير أكثــر فى مؤلفاته الأخيرة من تقاليد العصور الوسطى، رغم أنها كانت سائدة فى عصــره على شكل وقفات وعروض تمثيلية مجازية. وهذه الصور البيانية المجــردة التــى يقف وراءها إنسان تتناقص وتتناقص. وتصبح طريقة شكسبير للتشــخيص أكثــر حرية وأكثر جرأة. إنه يخلق صورا بيانية مدهشة فى غرابتها ولا نظير لهــا فــى أصالتها. وفى الوقت نفسه يصبح مجال الأشياء المجردة التى تعبر عنهــا الصــور الشعرية متسعا. وهذه الأشياء المجردة تلعب دورا مهما فى المسرحيات المأساوية. وكما يوضع الإنسان الآن فى علاقة وثيقة مع الطبيعة والكون، فإنه يوضــع فــى علاقة مع قوى محددة تحدد وجوده وترشده. سواء أسميناها قــدرا أو مصــيرا أو زمنا أو قوى ما وراء الطبيعة، فإن هذه القوى الغيبية لها القدرة والسطوة فى كــل مسرحية مأساوية وهى تحيط بالإنسان. وغالبا ما تصبح حقيقتها الحية مدركة فــى كل صورة شعرية. ومن ثم فعلينا أن ننظر نظرة جدية إلى الصور الشعرية التــى تمثل تلك الحقائق المجردة ليس فقط أن الصور الشعرية عند شكسبير تخبرنا عــن فكرته وعن أشياء معينة. إن ظهورها فى وقت معين فى المسرحية له دلالة عميقة. فمثلا الصور البيانية الدائمة عن الزمن فــى "ترويلــوس وكريســيدا" توضــح أن

---

(١) انظر وقارن كتاب سبيرجيون "الصور الشعرية عند شكسبير" ص ٢٤٦.

شكسبير أراد فى هذه المسرحية أن يبين الأثر المتغير المتناقص لمرور الزمن. ومرة ثانية نرى فى "أنطونيو وكليوباترا" أن الظهور المتكرر للصور البيانية عن الحظ يعكس الدور الذى يلعبه الحظ فى سير الأحداث.

وفى المسرحيات المأساوية أكثر من كل المسرحيات الأخرى تعبر الصور الشعرية عن العلاقة المتبادلة للقوى التى تنشط داخل الطبيعة البشرية والأفكار المتعلقة بالشرف والحكم والضمير والإرادة والدم والأسباب... إلخ، تظهر على الدوام فى ثوب الاستعارة. ومن يأخذ على عاتقه البحث عن مفهوم شكسبير عن الشخصية الإنسانية سوف تنتابه الدهشة عندما يجد أن الكثير من القطع ذات العلاقة المتبادلة بين الصفات الروحية والعقلية كمادة تظهر فى لغة استعارية وتستخدم الصور الشعرية.

وهذا النوع من الصور الشعرية يجب أن يحذرنا من تطبيق المفاهيم الحديثة عن شخصية الإنسان على مسرحيات شكسبير. إنها تعطينا لمحات عن إدراك شكسبير للعمليات الذهنية والقوى المتصارعة داخل الشخصية[١]. لأنه بالتأكيد ليس من العدل أن نقول إن شكسبير قد ترجم ما كان يود أن يقوله عن الصفات والنزعات الإنسانية (من أجل نمط من التعبير الشعرى مثلا). على النقيض من ذلك فإن الصور الشعرية هى عنصر متكامل مع التفكير لأنها تكشف لنا النظرة الخاصة. التى كان يرى من خلالها شكسبير هذه الأشياء فالصور الشعرية هنا هى شكل من أشكال تصور الأشياء المدركة الاستعارة، وهنا تصبح أسلوبا للفهم كما يقول ميدلتون مرى[٢].

---

(١) إذا أردت خلفية عن نظرية النهوض بالفكاهة، انظر كتاب جون و. دبير "الفكاهة وشخصيات شكسبير"، درهام، ١٩٤٥.

(٢) مشكلة الأسلوب، ١٩٢٣، ص ١٣.

وربما توضح لنا قطعة من "ماكبث" طريقة شكسبير الجديدة في تصور الأشياء المجردة والصفات الإنسانية في ذهنه. ماكبث (يتحدث عن دانكان) فيقول:

حيث إن فضائله

سترافع كملائكة ملثمة بالأبواق ضد الفظاعة اللعينة في مصرعه

والشفقة كطفل وليد عار

وهذا يختلف تماما عن الكنايات البديعة عند سبنسر، لأنها أكثر جرأة وأقوى وأكثر ديناميةً. وتذكرنا بالسمو وشدة الانفعال عند ميلتون. ومما يدل على أن شكسبير انتقل من التشخيص التقليدي وأصبحت الصور البيانية عنده تميل إلى الشيء الغريب والفريد، الجملة التالية:

يمتطي الزوبعة أو كملائكة السماء خيلها

رواكض الفضاء الخفية

ستنفخ الفعلة الشنيعة في كل عين

حتى تغرق الريح بالدموع لا حافز لي

يهمز جانبي مأربي سوى

طموح شاهق القفز يبالغ بقفزته

فيهوي على الجانب الآخر.

(الفصل الأول، المشهد السابع، بيت ١٩)

الشفقة مثل طفل عار حديث النمو يقاوم التيار. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأشياء المجردة توضع الآن في حيز ضخم وتنتقل إلى عالم السحب والعواصف

ذات الأبعاد التى لا حدود لها. والقول بأن الدموع ستغرق الرياح قول فيه مبالغة ويذكرنا بقول اليزابيث فى ريتشارد الثالث: إننى ربما أذرف دموعا غزيرة لتغرق العالم (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت٧٠). ولكن فى الوقت الذى تعتبر فيه هذه الفقرة مبالغة بلاغية بطريقة مارلو، فإن عبارة: الدموع ستغرق الرياح تنمو عضويا من الصورة الشعرية المفهومة بأكملها وهى مبنية على أبعاد ضخمة. وبالإضافة إلى ذلك فإن عالم ماكبث كله تحدده هذه القوى الضخمة الغريبة التى تجد مجالا للتعبير فى هذه الصور البيانية المتعددة. والأبيات الأخيرة تبتعد عن التعقيد والجرأة فى فن شكسبير المتطور تماما، فيما يتعلق بتقنيات الارتباط الاستعارى. والصورة البيانية لراكب الحصان التى ذكرت فى شاروبيم(*) السماء، الذين يصعدون فوق رسل السماء الذين لا نراهم. استخدمت مرة ثانية فى موقف آخر فى الوخز والمهماز. وهنا تستخدم مرة أخرى فى ظروف أخرى. والنية تفهم على أنها حصان والطموح الجامح على أنه الراكب. وهكذا فإن الصورة البيانية التى تأججت ذات مرة تسيطر على كل ما يقال وتخلق مفاهيم غير عادية وجريئة مثل الطموح الجامح.

وهذا الانسجام بين الموقف والجو الكلى للمسرحية يمكن أيضا ملاحظته فى الصور الشعرية التى يحدد بها شكسبير شخصيات الرجال والنساء فى مسرحياته. وربما يصلح مثال من يوليوس قيصر لهذا الغرض. يتقابل المتآمرون فى الفصل

(*) الشاروبيم هم ملائكة العرش السماوى ولا يمكن رؤيتهم. وقد ظهروا غير متجسدين فى رؤيا النبى دانيال كما جاء فى الكتاب المقدس وكل واحد منهم له أربعة أجنحة وأربعة أوجه: وجه إنسان ووجه أسد ووجه ثور ووجه نسر. ومفرد شاروبيم شاروب!. تفسر سبيرجيون هذه الصورة البيانية كما يأتى: وأخيرا تظهر رؤية النية والهدف مثل حصان ينتصه المهماز الذى يدفعه إلى الحركة، والرؤية تذوب فى صورة طموحة كراكب يقفز فوق السرج بقوة بحيث إنه يتجاوز حدوده ويسقط فى الجانب الآخر.

(الصور الشعرية عند شكسبير، ص ٣٣٤)

الثالث فى شوارع روما ليلا أثناء عاصفة رعدية شديدة، وبواسطة الصورة الشعرية أصبح كل من الليل والعاصفة الرعدية شيئا حيا، وتلك كان خلفية مناسبة المؤامرة الخبيثة أيضا. إن الحالة النفسية والموقف ومن الطبيعى أنهما يمهدان لتشبيه قيصر بالليل البهيم:

كاشيوس:

فهل لى الآن يا كاسكا أن أسمى لك رجلا

أشبه بهذه الليلة المروعة

يرعد ويبرق، ويشق القبور، ويزأر

كما يفعل الأسد

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٧٢)

وتؤدى الصورة الشعرية وظيفتين فى الوقت نفسه، إنهما تحدد شخصية قيصر وتزيد من الإحساس بجو العاصفة الرعدية. وعلى ذلك فإن هذه الصورة البيانية لها هدف مزدوج وهذا يميز المسرحيات المأساوية.

وهذا التطور لا يعنى بالضرورة أن أنماط معينة فى أسلوب الصور الشعرية التى كانت تستخدم الآن تعنى شيئا مختلفا، إنها تستخدم عمدا لتميز اللحظة والشخص الذى نقصده وهى تستخدم بدقة فى هذه المرحلة بقصد درامى. ويمكن التدليل على هذا بمثال من "ترويلاس وكريسيدا" فبمناسبة مقابلته الأولى مع كريسيدا، وكانت مقابلة تخلو من الإزعاج يجزم بصدق حبه بعد ذلك ويقول إن العشاق الغارقون فى الحب سوف يقيسون الإخلاص فى الحب عن طريق ترويلاس:

فلسوف يستشهد العشاق جميعا على مدى الدهر

فى إخلاصهم لترِيلوس عندما تزخر قوافيهم

بالبرهان والقسم، والمقابلات الضخمة

وتحتاجه إلى التشبيهات وقد سئم الصدق التكرار

ثابت كالصلب أو كالزرع للقمر

أو كالشمس للنهار أو القمرية لقرينها

أو الحديد للمغناطيس أو الأرض لمركزها

ومع ذلك فبعد كل تشبيهات الحب

وبعد الاستشهاد بأقوال شاعر أصيل أجاد فى موضوع الإخلاص

تتوج القصيدة عبارة مخلص كترِيليوس

وتضفى قداسة على هذه الصورة الشاعرية.

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ١٨١)

هذا التتابع للتشبيهات الجميلة تواصله كريسيدا بالطريقة نفسها. إن المسألة تبدو كأن أمامنا اثنين من عشاق القصر فى المسرحيات المبكرة حيث يتم تجميع التشبيهات البارعة ويكون هذا هو السائد. ولكن هاتين القطعتين لهما دلالتهما الدرامية فى إطار المسرحية بأكملها. وقبل أن يصل سياق المسرحية إلى النهاية المأساوية لحبهما، يظهر شكسبير العاشقين فى حالة نفسية طيبة وحماس غنائى، وهذا يتناقض مع البرود الذى يدعو إلى الشك وخيبة الأمل المرة فى الفصول التالية. ويجعل شكسبير العاشقين يتكلمان بأسلوب يذكرنا بالصور الشعرية فى

المسرحيات الفكاهية الأولى، وذلك لكى يثبت هذا الأثـــر ويؤكـــد الحالـــة النفســـية المتشككة غير المهتمة والتى تعتمد على التلاعب بالنسبة للعشاق. ويقـــول الســـير إدموند تشامبرز مشيرا إلى هذه القطعة[1]: إن الباطل لابد أن يقنعنا قبل أن نـــوخزه ونبين أنه فقاعة.

تحدثنا فى فصل سابق عن المسرحيات الأولى عن عادة شكسبير فى تنميـــق موضوعات معينة تظهر أثناء المحادثات ذات الصفات والتعريفـــات الاســـتعارية. وكانت الصورة الشعرية الناتجة غير درامية. لقد كانت زينة بلاغية ولم تكن جزءا متكاملا من البناء الدرامى. ولكن دعنا نتمعن فى كلمات ماكبث عن النوم:

خيل إلى أننى سمعت صوتا يصرخ "ألا حرم النوم عليك؛

"ماكبث يغتال النوم! "النوم البرىء"؛

"النوم الذى يرتق قماشه الهمم الممزقة"؛

"موت حياة كل يوم، حمام الجهد الأليم"؛

"باسم الأذهان فى أذاها الطبق الثانى تقدمه الطبيعة العظمى"؛

"المغذى الأكبر فى وليمة الحياة"؛

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١٨١)

وإذا نظرنا إليها من الخارج نجد أن هذه السلسلة من التعبيرات الاســـتعارية عن النوم ليست بأى حال مختلفة عن النوع المبكر. ورغم ذلك لا نكاد نحتـــاج أن نقول إن الصور الشعرية فى هذه القطعة تقوم بدور درامى مناسب جدا. حيـــث إن النوم فى هذه الحالة ليس موضوع المحادثة، ولكنه موضوع درامـــى لـــه أهميـــة

---

(١) شكسبير: نظرة عامة، ص١٩٤.

قصوى. إن قتل ماكبث لدانكان أثناء نومه يعد عملا رهيبا. لقد حدث الإثـم بهـذا الوضع ليس فقط مع دانكان بل مع طبيعة النوم المقدسة. والنوم أخطأ معه ماكبـث ولكن هذا الخطأ يتصاعد فى ضمير القاتل كقوة حقيقية. وعلى ذلك فـإن الصـورة الشعرية الغنية ليست استطرادا فى الكلام وليست تدفقا لكلمات وأسماء لهـا رنـين جميل وليست مقاطعة للأحداث. إنها تعبير حيوى نابض عما يحدث فى تلك اللحظة لروح ماكبث. إن ماكبث يدرك ثانية ما فعله بوضوح غريب ويعبـر عـن هـذا بالصور الشعرية (انظر وقارن الفصل الأول، المشهد السابع، بيت١٩). إن النـوم كلمة جامعة على مدار المسرحية كلها ويعطـى الفرصـة لظهـور الكثيـر مـن الاستعارات التى تعد القطعة السابقة قمتها.

وبمقارنة هذه القطعة لكلمات الملك "هنرى الرابع" الذى يعـانى مـن الأرق ويستجدى النوم، ربما تبين لنا قدرة شكسبير فى التعبير الاستعارى، التـى ازدادت عمقا وتركيزا:

ويحك أيها النوم كيف تؤثر الجحور الحبيسة برعايتك

وتهجر القصور الفسيحة المعطرة؟ ويك أيها النوم

كيف تغشى عيون النوام فوق الوسائد الخشنة المقلقة

وتغرقهم فى لجة النعاس والذباب من حولهم يطن طنينا

يؤرق الجفون، وتفضلها الأسرة العالية

ذات الكلمات النفسية التى تضم مخادع الملوك

ومن حولك أنغام حلوة تنساب فى رقة تغرى

بالسبات العميق. ويك أيها الإله الوسنان

لم تختار مثواك بين الرعاع والسوقة

وعلى الفرش الخشنة الكريهة

وتذرع مخادع الملوك ذات الستر الذهبية المبرقشة

(هنرى الرابع، الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٦)

وفى المسرحيات الأولى يسترجع الملك فى تأمل للقصائد الطويلة أثر النوم على المستويات المختلفة والطبقات المختلفة لرعاياه (الأغنياء والفقراء والبحارة فى أعالى البحار وعلى نفسه)، ولكننا هنا فى "ماكبث" بدلا من صورة ملموسة تنفذ فى أربعة وعشرين بيتا (التى اقتبس نصفها هنا) ركزنا فى أربعة أسطر تلخيصا لصفات النوم الدائمة والتى لا ترتبط بزمن.

وتبعا لذلك فإن المستوى الأكثر أهمية الذى نحكم عن طريقه على الصور الشعرية فى المسرحيات المأساوية هو درجة انسجام الصورة الشعرية مع الموقف الذى تتولد عنه. وقد يقال إن الموقف الدرامى يعترف باتساع أكبر للصورة الشعرية. ومن الناحية الأخرى فإن سرعة أحداث المسرحية أو الفصل ربما لا تسمح بتطور الصورة البيانية كلها، ونتيجة لذلك فإن الصورة البيانية تومض للحظة فقط. وهذه الحالة الأخيرة أكثر شيوعا عن الحالة الأولى لأن إدخال صورة بيانية منفذة بالتمام والكمال سوف يعنى تعطيل ومقاطعة التقدم السريع للحدث الدرامى. إن شكسبير يجب عليه أن يدخل الصورة البيانية خلسة فى المسرحيات ويصدق هذا على الكثير من القطع فى المسرحيات المأساوية التى تكون فيها الصور البيانية، مجرد أنها طرقت أو تم التلميح إليها. ويقول يوليسيس عن أخيليس فى مسرحية "ترويلاس وكريسيدا":

يجب أن يُحصد الزهر الآن

فقد بلغ النضج وبدأ يخرج ثماره

ولقد سما أخيليس إلى تلك الرتبة، فإما أن تقطتف الزهرة

وإما انتثرت البذور فأنبتت أعوادا من الشر

تظهر علينا جميعا......

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣١٦)

وتعد هذه القطعة مثالا لطريقة شكسبير في جعل ألفاظه تتخذ لون الصورة البيانية التي في الذهن، الصورة المتضمنة التي لم يتم التعبير عنها باللفظ. ويقول مالكولم في نهاية الفصل الرابع، المشهد الثالث، إن ماكبث قد نضج ويستحق أن نهزه وهو يدرك تماما كيف تنتهي الأمور. وهذه الصورة البيانية إيحائية حيث إنها تذكر أذهاننا بفكرة الفاكهة الناضجة التي لابد أن تهز لتقع من الشجرة. ومن الممكن أن يعطينا شكسبير الصورة البيانية كاملة في مرحلة مبكرة. فنحن نقرأ ما يلي في ريتشارد الثاني:

إن أكثر الفاكهة نضجا تسقط قبل غيرها

وهذا شأن انقضى زمنه في هذه الحياة

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٥٣)

أو نقرأ في تاجر البندقية:

إن أضعف أنواع الفاكهة

هي التي تسرع بالسقوط إلى الأرض ، فليكن هذا شأني

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ١١٥)

وهكذا نجد أن التطور فى الصور الشعرية الدرامية هو تطور نحو التكثيف والإيحاء. ويضغط شكسبير مجموعة كبيرة من الارتباطات فى جملة قصيرة. وليس المهم ما يكتب فإنه دائما مصحوبا بمفاهيم تصويرية وارتباطات. ولم يعد هناك تصيد متعمد للصور البيانية المناسبة كما كان الحال فى المسرحيات الأولى، فالمسائل التى يرغب فى التحدث عنها قد ظهرت له على هيئة استعارات. وإذا شاهدنا أو قرأنا مسرحية للمرة الأولى-لا نكاد نلاحظ أن الصور الشعرية تستخدم بدرجة لا يصدقها عقل. ويرجع هذا جزئيا إلى أن الكثير منها ينتمى إلى النوع الإيحائى، إلى الاستعارة المكنية أو التصريحية التى ذابت مع اللغة بدون إقحام. ونحن لا نلحظ شيئا غير عادى بخصوصها لأن الصور الشعرية تتوافق مع الموقف وانفعالات المتحدث. ويقتبس ميدلتون مرى قطعة من أنطونيو وكليوباترا ليناقش القيمة الشعرية والدرامية للتصور (الفصل الرابع، المشهد التاسع، الأبيات ١٥ ١٨). ويبين أن تلك اللغة الصعبة والمليئة بالإسراف لا تزعجنا، على عكس ذلك هى تؤثر فينا. وهو يكتب لنا بطريقة مقنعة قائلا: إن التركيز الدرامى للموقف الذى تقال فيه هذه الكلمات يبدو أنه يمتص العنف الموجود فى الصورة الشعرية دون حاجة إلى تعديل الصورة الشعرية ذاتها.

إن التصور يصبح إسرافا طبيعيا لعمق الانفعال الذى يتم دون أن ننطق به[1]. إن استخدام شكسبير لاستعارة واحدة تجلب وراءها صورة بيانية أكثر فهما، أصبح يتم بجرأة فى المسرحيات المأساوية بالمقارنة بالمسرحيات التى ناقشناها فى الفصول السابقة. ونقتبس هنا أمثلة قليلة حيث يقول كوريولانوس:

وعلى أيه حال فإنى أقدم لك شكرا

---

(١) "شكسبير": ص ٢٧٣.

وسأركض جوادكم وسألبس دائما أكليلكم

الجميل وسأتخذ منه لمكانى

(الفصل الأول، المشهد التاسع، بيت ٧١)

إن كوريولانوس يعبر هنا عن امتنانه لجواده الذى أهدى إليـه وباسـتعمال كلمة undercrest بأنه سوف يلبس هذه الهدية بفخر كزينة للدرع. واستعارة واحدة تكفى لأن ما نحتاجه يجب أن يشرح كلمات كثيرة. ويأمر هاملت هوراشيو قائلا:

ورجائى منك أن تراقب عمى بكل ما فى نفسك من قوة انتباه

فإذا لم ينكشف جرحه الخفى ويخرج من وكره بعد أول خطبة تلقى

(كان الشبح الذى شاهدناه شبحا ملعونا)

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٨٥)

وعن طريق الترابط تؤدى كلمة احتجب إلى غادر جحره. وهكـذا نجـد أن صورة كاملة ترسم فى خيالنا. ولكن الكلمات العادية أيضا إذا اسـتخدمت بطريقـة جديدة بمعنى استعارى قد تكون لها حداثة مدهشة وعندما يأمر جلوستر إدمونـد أن يقرأ أفكار إدجار يقول ببساطة اربطنى به. وهى فقرة مع بسـاطتها المتناهيـة لا تنسى. والجمهور يصاب بالحيرة لمثل هذه الاستعارات أكثر من حيرته مع الفقرات العادية التى قد تمر عابرة ونحن نفتح آذاننا لمثل هذه القطع، فالصورة تتوطد فـى ذهننا وخيالنا واحتمال تخطينا لهذا السطر احتمال ضعيف.

إن دراسة الصور الشعرية فى مسرحيات شكسبير المأساوية تساعدنا علـى تذوقها ككيان عضوى واحد، تترابط فيه كل الأجـزاء وتتوافـق بالتبـادل. وكـل مسرحية مأساوية لها طبيعتها الفردية التى لا نخطئ فيها ولها لونها الخاص ولهـا مناظرها الطبيعية وجوها وألفاظها.

وتترابط كل التفاصيل بدقة كما يحدث مع شبكة عنكبوتية أحسن نسجها، وتعتمد كل منها على الأخرى وتتقدم أو ترجع إلى ما سبق. ومن المدهش أن نلاحظ الدور الذى تلعبه الصور الشعرية لكى تجعل النص الدرامى مترابطا وكذلك معقدا. إن الباعث نفسه الذى تم تناوله فى الفصل الأول عن طريق الصور الشعرية، يتم تناوله مرة ثانية فى الفصل الثانى، ولكنه يمر بمرحلة تكامل وامتداد ربما فى الفصل الثالث أو الرابع. وكما صورت لنا الدكتورة سبيرجيون، فإن هذه النزعات للصور الشعرية تسرى فى المسرحية كخيط ملون براق. أما فى ماكبث فقد لاحظ ذوو العقل الثاقب أن شكسبير يستبدل وحدة جو المسرحية بالوحدات الدرامية للزمن والحدث(١). ويصدق هذا على الكثير من المسرحيات التراجيدية لشكسبير. إن وحدة الجو والحالة النفسية ليست أقل من الوحدات الدرامية الكلاسيكية. والصور الشعرية فى المسرحية المأساوية تلعب دورا كبيرا، ليس فى خلق وحدة درامية للجو فحسب وإنما فى ربط عناصر المسرحية المنفصلة أيضا لكى تصبح كيانا عضويا حقيقيا.

---

(١) انظر كتاب ماكس دويتشبين "ماكبث ودراما الباروك" لا ييزج ١٩٦١، ص١.

الفصل الثانى

هاملت

إن الإمكانيات الجديدة للغة التى تدعو إلى الدهشة، والتى تجعل مسرحية "هاملت" تبدو كنقطة تحول فى تطور أسلوب شكسبير[1]، يبدو أنها استمدت أصلها من شخصية هاملت. إن اللغة الجديدة تأتى من هاملت ومعه تصل إلى حد الكمال. ومع أن لغة الملك والملكة ولايريتس وبولونيوس تتفق فى عمقها مع شخصياتهم فإنها ما زالت تطأ الطريق المعروف. وهى أقل جداثة لأن الذين يتحدثون بها لا يحتاجون إلى طريقة جديدة فى التعبير. على النقيض من ذلك فهى تكتسب سمة النمط التقليدى من التعبير، ولكن طبيعة هاملت يتيسر لها أن تجد فرصة للتعبير بلغة جديدة جدا. وينطبق هذا كذلك على الصور الشعرية فى المسرحية. إن هاملت هو الذى يخلق أكثر الصور الشعرية دلالة، صورا تبين جو وموضوع المسرحية، وهى أكثر شحوبا وأقل أفكارا فى حديث الشخصيات الأخرى. إن طريقة هاملت فى استخدام الصور الشعرية فى الدراما الشكسبيرية لا مثيل لها. فهو عندما يتكلم فإن الصور الشعرية تتدفق عليه بدرجة معقولة دون جهد يذكر، ليس كتشبيهات أو باستعمال كلمات أبسط وكلمات واعية، ولكنها تتدفق كرؤى مباشرة وتلقائية[2]. إن

---

(١) إذا أردت شيئا عن أسلوب هاملت انظر كتاب ل. تشوكنج "معنى هاملت"، لندن، ١٩٣٧.

(٢) إن سمة الصور الشعرية التلقائية غير المتعمدة سوف تتضح عن طريق المقارنة بلغة كلوديوس. إن أحاديث كلوديوس تدرس، وتعطى انطباعا بأنها أعدت مسبقا. وغالبا ما يتم إدخال صوره الشعرية بوعى. ويقول الدكتور شميتس إنه فى الوقت الذى يستخدم كلوديوس فيه التشبيهات ويربط الأشياء بالصور الشعرية باستعمال "ك" أو "مثل" فإن هاملت تدمج الاثنين فى شكل استعارة (انظر وقارن: الفصل الرابع، المشهد الأول، الأبيات٤ ٤٤، الفصل الرابع، المشهد الخامس، الأبيات ٩٤ – ٩٦، مع الفصل الثالث، الأبيات ٨٣ – ٨٤ والفصل الثالث، الأبيات ٤٠٧ – ٤٠٨). وهناك أمثلة أخرى

الصور الشعرية عند هاملت تبين لنا أنه عندما يفكر ويتكلم، فإنه فى الوقت نفسه يكون خياليا صاحب رؤية وعرافا، تتضمن الأشياء الحية فى العالم الذى حوله أفكارا وترمز إليها. والمونولوج الأول له ربما يبين هذا. إن الفترة الزمنية القصيرة التى تقع بين وفاة والده وزواج أمه تعتبر مرة ثانية سلسلة من الصور المأخوذة من الحياة الواقعية:

... بعد شهر عابر وقبل أن يبلى النعلان

اللذان سارت بهما وراء نعش والدى المسكين

وهى تسكب الدمع مدرارا كما فعلت نيوبى

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت١٤٧)

تزوجت قبل أن تشفى محاجرها الملتهبة

من الدمع الكاذب الذى ذرفته

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٥٤)

أو بعد ذلك بقليل يوجه كلامه إلى هوراشيو:

فإن اللحوم التى شويت لأجل المناحة

قدمت باردة على موائد العرس

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت١٨٠)

لتشبيهات كلوديوس (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٤١، الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت١٥، الفصل الرابع، المشهد العاشر، بيت ٨٨). وهذا بالطبع مجرد مظهر واحد من الفروق المتعددة بين لغة كلوديوس ولغة هاملت. إن دراسة شميتس تناولت المشكلة برمتها مع جهد كبير. وإذا أردت أن تتواصل إلى الفرق بين الصور الشعرية فى لغة كلوديوس الخاصة ولغته العامة، وكذلك الملامح الأخرى المميزة فى صوره الشعرية، انظر كتاب يونا إليز فيرمور "حدود الدراما"، لندن، ١٩٤٥، ص٨٨.

وليست هذه تشبيهات شعرية ولكنها ملاحظات عن الواقع. إن هاملت لا يترجم الفكرة العامة إلى صورة شعرية ويبسطها. على النقيض من ذلك فهو يستخدم طريقة عكسية، إنه يرجع التعميم إلى الأحداث والأشياء الحقيقية التى تنطوى تحت الفكرة. وهذا الميل إلى الواقع يجد مجالا للتعبير فى كل الصور الشعرية التى يستخدمها هاملت. وهذا القرب من الحقيقة ينفذ بحيث يصل إلى إيلام النفس[1]. وهذه الصور غالبا تكون ملموسة ومركزة وبسيطة، وأما عن مادتها فهى سهلة الفهم، أشياء شائعة وعادية وهى مألوفة لدى رجل الشارع أكثر من الأشياء الشامخة الغريبة أو النادرة[2]. وعدم وجود المبالغة[3] يعتبر شيئا ينير لنا الطريق، ونعنى بهذا أن المبالغة ليس لها أبعاد كبيرة فى الصور الشعرية وعلى عكس عطيل والملك لير اللذين يوقظان السماء والعناصر فى صورهما الشعرية[4] واللذين

---

(١) وهذا يعطى لغة هاملت كما يقول شميتس عنفا شديدا يتضح فى استخدامه للاستعارات القوية: أما عن نفسى فإن عينى سوف تثبت على وجهه (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٩٠). دعنى أعتصر قلبك (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٣٥).

(٢) بعد استكمال المخطوطة أصبح المؤلف متفقا مع الأستاذ ميخائيل إم موروزوه فى مقاله تفريد شخصيات شكسبير عن طريق الصور الشعرية (نظرة عامة على شكسبير، الجزء الثانى، كمبردج، ١٩٤٩، ص٨٣-١٠٦). إن فحص الأستاذ موروزوه الأكثر دقة والأكثر فهما لمحتويات الصور الشعرية عند هاملت يمكن أن يلقى ضوءا جديدا على الجمل المذكورة سابقا ويضيف عددا من الملاحظات التى تتم عن بصيرة نافذة والتى تستند إلى النظرية التى قدمت فى هذا الفصل. إن موروزوه يؤكد على الطبيعة الواقعية العامة والشعبية فى الصور الشعرية لهاملت وميزته فى الرؤية عن طريق الناس وقربه من عامة الناس، ذلك القرب الذى لا يتعارض مع سعة المعارف والعلوم لديه ولا يتعارض أيضا مع تعليمه الإنسانى.

(٣) إذا كان يستفيد من فكرة المبالغة فى الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٣٠٤ (على قبر أوفيليا)، فذلك يرجع إلى التهكم الأدبى والمبالغة اللغوية لإيرتس.

(٤) إن هاملت يستلهم الإله والقوى السماوية ولكن هذا الاستلهام لا يتخذ صورة الصور الشعرية المهيبة، وهى دائما مختصرة ومحددة بمجرد مراجع (انظر وقارن: الفصل الأول، المشهد الثانى، الأبيات١٣٢-١٥٠، ١٩٥-، الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت٩٢، الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٨٥، الفصل الخامس، المشهد الثانى، الأبيات٣٤٣-٣٥٥).

يتيحان لنفسيهما التعبير عن مشاعرهما بصور شعرية لها دلالة شديدة، فإن هاملت يفضل أن تبقى لغته فى إطار الحقيقة، بل وفى الواقع فى إطار عالم اليوم. إن مـا يسود فى الصور الشعرية لهاملت ليس المناظر الطبيعية والطبيعة المتسعة ولكـن الحرف والنداءات والأشياء الموجودة فـى الحيـاة اليوميـة والألعـاب الشـعبية والمصطلحات الفنية، وصوره الشعرية ليست جميلة ولا شعرية ولا رائعة ولكنهـا تأتى فى الصميم بتأكيد لا يخطئ ويدعو إلى الدهشة. وهى لا تنقل الأشياء الحقيقية إلى عالم الأحلام والخيال، بل على العكس تجعلها حقيقية فعلا بحيث إنها تكشـف عن مكنونها الحقيقى. وكل هذا الثراء فى الملاحظات الحقيقية وفى الأشياء الحقيقية والارتباطات المأخوذة من الحياة اليومية يكفى للتدليل على أن هاملت ليس مفكـرا تجريديا وليس حالما. وكما تكشف لنا صوره البيانية فإنه رجـل موهـوب بقـوة ملاحظة كبيرة أكثر من الآخرين. وهو قادر على استنباط الحقيقة بعيـون لماحـة وقادر على اختراق حاجز التشابه المظهرى، والوصول إلى جوهر الأشـياء ("أنـا لاأعرف المظاهر") وفى الوقت نفسه فإن الصور الشعرية توضـح لنـا الخلفيـة التعليمية العريضة للبطل وكذلك إلمامه بالجوانب المتعددة والمـدى غيـر العـادى لخبراته[1]. ومما يوضح ويؤكد قوة ملاحظته وطريقته الموضوعية فى النظر إلـى الأشياء، أن الاستعارات المأخوذة من العلوم الطبيعية متكررة بصفة خاصة فى لغة هاملت[2]. ولكن هاملت مألوفة لديه الآثار القديمة وعلم الأساطير[3] عند الإغريـق

---

(١) انظر وقارن الدكتور شميتس ودراسته، وانظر مقال الأستاذ موروزوه.

(٢) انظر وقارن: (الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ١١٩، الفصل الأول، المشهد الخامس، الأبيات ٢٢-٢٧-٢٩، الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت١٤٧) إذا أردت معرفة الصور الشعرية للداء انظر أسفل.

(٣) أمثلة: الفصل الأول، المشهد الثانى، الأبيات ١٤٠-١٤٩-١٥٣، الفصـل الثالـث، المشـهد الثـانى، الأبيات٨٩- ٢٤٤ (الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأبيات٥٦-٥٨، الفصـل الرابـع، المشـهد الأول، الأبيات٣,٦-٣١٥).

والمصطلحات القانونية[١]. إنه لا يحس بالألفة فقط مع المسرح والتمثيل كما يعرف الكثيرون ولكنه يحس بالألفة مع الفنون الجميلة[٢] وصيد الصقور والحيوانات[٣] ومع حرفة الجندى واستراتيجيته[٤] ومع أسلوب حياة رجال القصر. وكل هذه المجالات تكشف عن شخصية هاملت كرجل بلاط وجندى وأديب (فى كلمات أوفيليا: الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت١٥٩). كل هذه المجالات تستلهمها الصور الشعرية التى تحولها إلى وصف حى عن طريق تطابق مناسب مع المواقف والأشخاص والحالات النفسية. إن هاملت يخضع لكتاباته مستويات عديدة من التعبير حتى إنه يستطيع أن يعدل الألفاظ وكذلك الصور الشعرية حسب الموقف وحسب الشخص الذى يتحدث معه. وهذا التكييف وهذا التصرف فى البراعة يعد سمة أخرى فى استخدام هاملت للغة ويمكن ملاحظته أيضا فى الصور الشعرية.

وفى الوقت نفسه فإن هذا المجال للصور الشعرية يمكنه فى مقطوعات بعينها أن يسهم فى تأدية الصراعات النفسية والتشتت بين المتناقضات والتغير المفاجئ فى الحالة النفسية. وتعبر هذه الخاصية التى تم التأكيد عليها جزئيا وبصفة خاصة نسبت إلى الحزن بواسطة ل. ل. شوكنج وجون دوفر ويلسون[٥] عن التغير

---

(١) vI ١,٧ sqq

(٢) على سبيل المثال الصور الشعرية المأخوذة من الآلات الموسيقية (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت ٧٥).

(٣) الفصل الثانى، المشهدالثانى، بيت ٣٩٧، الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٣٦١، الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٤٥٨.

(٤) يتحدث هاملت عن سياج وقلاع العقل (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٢٨). ويتساءل إن كان قلب أمه ضد الأحراز وضد العقل (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٣٧، الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ٢,٨).

(٥) انظر وقارن ل. ل شوكنج المعنى عند هاملت لندن ١٩٣٧، طبعة هاملت (الإنجليزية والألمانية) لايبزج ١٩٤١ ج. و ويلسون ما يحدث فى هاملت كمبردج ١٩٣٥.

المفاجئ فى اللغة وفى تراصف المقطوعات وهما متناقضان فى اختيار الألفاظ. ونحن لا نجد فى أى شخصية أخرى من شخصيات شكسبير هذا التناقض الشديد بين الصور الشعرية التى يميزها انشغال البال وتلك التى تستخدم كلمات فظة وتقدم اشمئزازا تهكميا للعالم[1].

والآن دعنا نتأمل أكثر كيف أن استخدام هاملت للصور الشعرية يعكس قدرته على اختراق الطبيعة الحقيقية للأشخاص والأشياء، وتحطيمه بلا هوادة للحواجز التى وضعها النفاق. ويبدو فى الحقيقة أن الكثير من هذه الصور الشعرية قد ابتدعت لتزيل الأقنعة التى يضعها الأشخاص وقد قصد لها أن تنزع عنهم المظهر البراق وتكشف طبيعتهم الحقيقية. وهكذا نجد أنه بواسطة تشبيه وصلة الحظ يبين هاملت لروزنكرانتس وجيلدنشترن أنه قد عرف مقصدهما. ويسعى أن يجعلها تعترف بالحقيقة عن طريق الصور الشعرية. وهو يجدد ذكرى والده فى داخلها بهذا الوصف القوى لمظهره الخارجى الذى يمكن مقارنته بهيبريون والمريخ وعطارد. ومن الناحية الأخرى فإن هناك سلسلة أخرى من التشبيهات وهكذا يكشف القناع عن روزنكرانتس عندما يسميه إسفنجة (الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ١٦)، وهو يشطر قلب أمه إلى شطرين لأنه روى لها حقيقة ما يسبب رعشتها والتى تخفيها عن نفسها التى تلفت نظر الأم إلى طبيعة كلوديوس الحقيقية:

---

(١) هناك أمثلة كثيرة على هذه التناقضات فى لغة هاملت كالانتقال من المونولوج الشهير فى الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٥٦ إلى المحادثة مع أوفيليا فى الفصل نفسه (تغير متواز فى الفصل الثالث، المشهد الثانى)، أو (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٢٢)، أو (المشهد الخامس، الفصل الأول، بيت ٢٣). ويذكر د. شميتس الأمثلة التالية لاستخدام هاملت للكلمات الفظة (الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت١٥٠) الفأر العجوز (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ١٦) غث (الفصل الثانى، المشهد الخامس، ٦٢٣) جائف (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١٨٤) إذا أردت أمثلة أخرى لاستخدام هاملت للصور الشعرية الفظة والشائعة انظر مقال موروزوه سابق الذكر.

إن الأذن المصابة بالمن

تعصف بالأخ المهذب

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٦٤)

أضحوكة بين الملوك

لص سارق للدولة والحكم

اختلس التاج خلسة من فوق الرف

ووضعه في جيبه

صعلوك يتزيا بزي الملوك

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٩٨)

ولذلك فإن هاملت يرى ما وراء الرجال وما وراء الأشياء، وهو يدرك ما هو زائف ويصور معرفته عن طريق الصور الشعرية.

وعلى ذلك فإن الصور الشعرية لدى هاملت التي تسمى الأشياء بمسمياتها الحقيقية تكتسب حرية غريبة من جنونه المفتعل. إن هاملت يحتاج إلى صور شعرية من أجل نزعته الساخرة. وإذا استخدم لغة صريحة مباشرة فإنه يخدع نفسه، ولذلك فعليه أن يتحدث في غموض ويغلف المعنى الحقيقي على هيئة ألغاز وتورية[1] وصور بيانية وحكايات تروى لإعطاء الموعظة. ولا تفهمه الشخصيات الأخرى ويستمر في ظنها أنه مجنون ولكن الجمهور يتبصر بالموقف الحقيقي.

---

(١) في طبعة هاملت لجون دوفر ويلسون (كمبردج، ١٩٣٤) تم توضيح الكثير من هذه التوريات والألغاز التي ظلت غير مفهومة (أو فهمت خطأ). انظر مقدمة دوفر ويلسون لتعرف أهمية الألغاز في هاملت.

وتحت ستار هذه النزعة الساخرة يذكر هاملت أشياء تدل على الفطنة أكثر من بقية رجال القصر مجتمعين[1]. ولذلك نجد الصور الشعرية هنا تلعب دورا جديدا جدا تنفرد به دراما شكسبير. نحن نجد الوظيفة نفسها يقوم بها الأحمق وصوره الشعرية فى مسرحية الملك لير فقط.

ويتعرض هاملت للظلم عندما يتهم بالتأمل النظرى المجرد الذى ربما يبعده عن الحقيقة. وأفكاره تحمل أكثر مما تحمله أفكار الآخرين لأن نظرته أوسع وأعمق من الآخرين ليس لأنه يترك الحقيقة دون الاهتمام بها. وفى الحقيقة أن طبيعته تميل إلى التفكير أكثر من ميلها إلى العمل، ولكن هذا لا يدل بصورة أو بأخرى، كما يحاول نقاد هاملت أن يجعلونا نعتقد، على أنه فيلسوف أو حالم أو ليس رجلا من رجال الدنيا. وفى مشهد القبر عندما يمسك جمجمة يورك بيديه فإنه يرى فيها أكثر مما يراه الآخرون الذين تمثل الجمجمة بالنسبة لهم مجرد شىء بلا حياة. ولأنه يتأثر بعمق أكثر بواسطة حقيقة ودلالة هذه البقايا الأرضية فإن خياله يستطيع أن يتتبع الغبار اللطيف للإسكندر بكل انقلاباته. والتشبيهات النابعة من فكرة تأمل الشىء ذاته حتى النهاية كما يحدث حين تستمد من تجربة أكثر دقة عن الحقيقة.

إنه لمبدأ أساسى فى نقد هاملت أن نقول إن عقلية البطل الفائقة التطور تجعل من المستحيل بالنسبة له أن يمثل. ونقتبس بهذا الخصوص القطعة التالية بصفة عامة:

---

(١) قال إدوارد داودن ما يأتى: إن الجنون مزايا وحصانة دقيقة الصنع فمن الميزة الأمنة لعدم الفهم، فإنه يجد السرور فى التعبير عما يجول بخاطره وإدخال كلماته ضمن كلمات الآخرين ويكون المعنى متخفيا كما يجب أن يكون هو متخفيا، مرتديا لباس الحكايات الساخرة والأقوال القاتمة التى تتحدث عن الحقيقة بصورة غامضة (شكسبير: عقله وبراعته، ١٨٧٧ ص١٤٥). انظر وقارن، ومقدمة جون دوفر ويلسون لهاملت.

وفقدت عزائمنا لونها الطبيعى البراق

وعلاها شحوب المرض الذى كستها به همومنا

وكم من أعمال مجيدة عظيمة قد تحول مجراها

ولم توضع موضع التنفيذ بسبب تلك الاعتبارات

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت ٨٥)

والتفسير المعتاد لهذه المقطوعة، وهو أن التأمل يعوق العمل، يعد ظلما لأن هاملت لا يقول إن التأمل يعوق العمل. إنه ببساطة يذكر هذه الصورة الشعرية، حقيقة أنه لا ينطق بهذا المثل العام، ولكن هذه الصورة الشعرية تجعل المسألة مختلفة. لأن هذه الصورة الشعرية هى الصورة الفريدة الخاصة للتعبير عن الفكرة التى تكون وراءها ولا يمكن أن تنفصل عنها. وإذا قلنا إن التأمل يعوق العمل فإننا نعطى تعميما زائفا لأننا نستبدل تركيبية خاصة بتمجيد أو تأليه. وعلى ذلك فنحن نستأصل من هذه القطعة خاصية من خصائص شكسبير المميزة أو بصورة أوضح خصائص هاملت. وهنا نجد أن الصورة الشعرية لا تفى بغرض إضفاء رداء للزينة على الفكرة، إنها فى الواقع تشكل جزءا لا يتجزأ من الفكرة.

إن فكرة التأمل تعوق العمل وتحمل فى طياتها شيئا مطلقا وشيئا مستهجنا. إننا نحس بلهجة خفية أخلاقية. وهكذا يفهم العمل والتأمل على أنهما ميدان مجردان ومتنافيان، كل منهما للآخر. ولكن ليست المسألة هكذا فى لغة شكسبير الاستعارية. إن الصيغة الوطنية للعزيمة توحى بأن شكسبير كان ينظر إلى العزيمة كصفة إنسانية أصيلة وغريزية لا كفضيلة أخلاقية تكافح فى وعى من أجلها. وعلى ذلك فنحن نعتقد أن نظرتنا بعين الاعتبار إلى الصور الشعرية عند شكسبير ربما

تصحح فى بعض الأحيان مفاهيم خاطئة[1]. ويمكن أن يقول بولونيوس المحب الولهان للحكم والمواعظ أن التأمل يعوق العمل لأن المثل العام لا يحمل صاحبه أى التزام شخصى إنه يصنع مسافة بينه وبين ما سيقوله.

وكما كانت إحدى سمات بولونيوس التفوه بملاحظات مبتذلة وكلمات جزلة[2] كذلك من سمات هاملت أن يعبر عن هذه الأشياء بلغة تحمل طابع الخبرة الفريدة الشخصية، وهذه الأشياء ربما كانت تتيح الفرصة لتركيبة عامة.

إن هاملت ينظر إلى هذه المشكلة على أنها عملية تخص الكائن البشرى[3] إن تلون الجلد الأصلى الشديد يتم التعبير عنه على أنه علة. وهكذا فإن العلاقة بين التفكير والعمل لا تبدو كتعارض لمبدأين مجردين متناقضين يكون الاختيار الحر بينهما ممكنا ولكن كحالة لا يمكن تجنبها للطبيعة البشرية. إن الصورة الشعرية لعلة الجزام تؤكد طبيعة العملية الخبيثة المعوقة التى يقل تكاملها ببطء. إن هاملت يستخدم هذه الصورة الشعرية بمحض الصدفة. وإذا تتبعنا الوصف الذى أعطاه شبح والد هاملت لعملية تسميم كلوديوس له (الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت٦٣)، فإننا لا نستطيع أن نتجنب الدهشة لوجود الحيوية التى رسمت بها عملية التسميم وانتشار المرض الخبيث.

---

(١) انظر وقارن: كتاب سبيرجيون "الصور الشعرية عند شكسبير"، ص ٣١٨-٣١٩.

(٢) انظر وقارن: إدوارد داودن إن حكمته ليست متدفقة من طبيعة ثرية وعميقة ولكنها مخزون مكدس لتجربة طويلة سطحية. وهذا ما يفرزه الأسلوب الجزل (شكسبير، عقله ويراعته ص١٤٢). إن الأستاذ و. دبليو دريبر فى مراجعته للتفسيرات المتباينة لشخصية بولونيوس يوليه عناية شديدة ويعتبره ليس بعيدا عن نموذج عصر اليزابيث وما يجب أن يكون عليه رجال البلاط والآباء ("هاملت عند جماهير شكسبير"، درهام، ١٩٣٨، ص٥٣).

(٣) إذا أردت خلفية علمية معاصرة عن الصور الشعرية للمرض عند هاملت، انظر كتاب جون و. دريبر "الأعمال الفكاهية وشخصيات شكسبير"، درهام، ١٩٤٥.

وصب فى تجاويف أذنى ذلك السائل الفتاك

الذى من شأنه أن يلحق أشد الضرر بدم الإنسان

إذ يسرى فى منافذ الجسد ومسالكه الطبيعية

بسرعة تحاكى سريان الزئبق

فلا يلبث مفعوله العنيف

أن يجعل الدم اللطيف المنعش خاثرا

كأنه سائل حامض ألقى فى اللبن

كذلك كان تأثيره فى جسدى الناعم

فلم يلبث أن شاعت فيه القروح

كأنى مجزوم ذميم الجلد كريهه

هكذا امتدت إلى يد أخى وأنا نائم

(الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٦٣)

وثمة حادثة حقيقية وصفت فى بداية الدراما كان لها أثر كبير على كل الصور الشعرية فى المسرحية، فهنا نجد حقيقة أصبحت بعد ذلك استعارة. إن صورة مرض الجذام الجلدى التى وصفها والد هاملت فى الفصل الأول ، قد دفنت فى أعماق الخيال عند هاملت وتستمر فى إثبات وجودها، كما هى، حتى تختفى فى صورة استعارية.

وكما أوضحت الدكتورة سبيرجيون فإن فكرة القرحة تسيطر على الصور الشعرية، وتبعث العدوى وتنتشر فى الجسم كله. وفى كل مناسبة تظهر صور

بيانية عن المرض تبعث على الاشمئزاز[1]. ومن المؤكد أن هذه الصور الشعرية مشتقة من هذه الحادثة الحقيقية. إن والد هاملت يصف في هذه القطعة كيف يغزو السم الجسم أثناء النوم وكيف يتحطم الكيان العضوى السليم من الداخل ، وليس أمامه أية وسيلة للدفاع عن نفسه ضد هذا الهجوم. ولكن تصبح هذه نزعة منتشرة فى الصور الشعرية. ويتطور الحدث الفردى فيصبح رمزا للمشكلة المحورية فى المسرحية. إن فساد الأرض وفساد الناس فى جميع أنحاء الدانمارك يفسر على أنه عملية تسمم غير مدركة ولا تقاوم ، وبالإضافة إلى ذلك يعود هذا التسمم إلى الظهور كنزعة فى الحدث وكذلك كتسمم فى العرض الصامت، وأخيرا كتسمم لكل الشخصيات المهمة فى الفصل الأخير. وهذه الصور الشعرية والأحداث يتم تداولها باستمرار بواسطة كل شخصية، ونحن نرى كيف أن المصطلح "الصور الشعرية الدرامية" يكتسب معنى جديدا.

ويبدو أن الصور الشعرية متأثرة بحدث آخر ضمن الأحداث المتضمنة فى المسرحية: يحس هاملت أنه تم تلطيخ شرفه عندما زنت والدته بزواجها من عمه كلوديوس. فحسب مفهوم ذلك العصر فإنها ارتكبت الزنا بزواجها من أخى زوجها. فبالنسبة لهاملت تعد هذه نقطة تسممه وتفصح عنها لغته. وقد دافع الأستاذ دوفر ويلسون عن قراءة الطبعة الثانية من المسرحية مقنعة[2]:

---

(١) سبيرجيون، الصور الشعرية عند شكسبير، ص٣١٦.

(٢) انظر وقارن: هناك ملاحظة على هذه القطعة ص١٥١ فى طبعة جون دوفر ويلسون عن هاملت (كمبردج، ١٩٣٤) الجسد الملوث هو مفتاح المتاهة وتخبرنا أن هاملت يفكر فى زواج الزنا القاسى كدنس شخصى. وعلاوة على ذلك فإن كلمة لطخ تناسب السياق المباشر لأن كلمة صلب لا تناسبه. وهناك شيء غريب فى ربط فكرة الجسد الصلب بكلمة يصهر ويذوب، فى حين أن شكسبير يستخدم دائما كلمة يلطخ أو ملطخ فى مواقع أخرى (انظر وقارن: "هنرى الرابع"، الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت٨٤)، ("قصة الشتاء" الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٣٢٦) مع الصورة البيانية المكتية أو التصريحية عن القذارة على سطح ناصع البياض، وهذا السطح كما يتراءى إلى ذهن هاملت هنا هو الثلج الذى يرمز إلى الطبيعة التى يشترك فيها مع أمه التى كانت النقاء ولكنها الآن التلوث.

ليت هذا الجسد الصلب شديد التجلد ، يذوب

ويتحلل حتى يستحيل ندى

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٢٩)

وعلى ذلك فمن المحتمل أن هذه الفكرة تتواجد فى ذهن هاملت فى لحظات كثيرة عندما تظهر فى لغته الصور الشعرية عن التحلل والتعفن.

وتظهر تلك النزعة من حين لآخر فى شكل متنكر وفى لحظات تبدو فيها بلا علاقة حقيقية مع الموضوع الأساسى للمسرحية كما يتضح من القطعة التالية:

وكثيرا ما تكون الحال كذلك عند بعض الأفراد

الذين يولدون وفى خلقهم عيب طبيعى أو تشويه

وليس هذا ذنبهم

لأنهم ليسوا فيه مخيرين

أو الذين نما فيهم طبع ردىء

عجز العقل عن كبح جماحه

أو تعودوا عادة سيئة

غلب شرها على دماثة أخلاقهم

فهؤلاء الذين يحملون هذا العيب الكريه

سواء أكان وليد الطبع أم التطبيع

لاتلبث فضائلهم مهما تكن طاهرة نقية

ومتعددة، بقدر ما يستطيع الإنسان أن يتحلى

أن ينال منها ذلك التشويه

بحيث تغدو الحسنات عيوبا ونقائص

إن القليل من الشر سرعان ما يغدو على عنصر الخير

ويلحق به الدمار.

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٢٣)

لقد تحدث هاملت عن المتعة الزائدة والانغماس فى شرب الخمر بين أفراد شعبه، وقال إن هذا فيه مهانة للدانماركيين فى نظر الشعوب الأخرى، ثم يلى ذلك هذا التأمل العام. وهنا يبزغ السؤال الآتى: لماذا يتحدث هاملت عن هذه الأمور هنا بكل هذه التفاصيل؟ لأنه فى هذه المرحلة من المسرحية لم يكن قد سمع شيئا عن فعلة عمه الخاصة بالقتل، ومع ذلك فإنه يلمح فى هذا الكلام عن النزعة الموجودة فى المسرحية بأكملها، فهو يصف لنا كيف أن طبيعة البشر قد تفسد عن طريق علامة صغيرة عند الميلاد تماما مثل درهم من الشر[1] يتولد عنه أثر مدمر يسىء إلى الكيان العضوى كله. ويشير أورليفنز إلى كلمة سقيم. وكما فى القطعة التى ناقشناها توجد فكرة الجسم الإنسانى فى الخلفية. وكما سيتضح فى قطع قادمة، فإن توازن قوى الإنسان هو الموضوع الأساسى هنا. ويظهر الفساد كباعث أساسى فى المسرحية بأكملها. وهذا التأمل العام فى العدوى التدريجية التى لا يمكن مقاومتها يتم عابرا كما هو.

وهكذا يستفيد شكسبير من كل فرصة ليوحى لنا بالموضوع الأساسى للمسرحية. فعندما يقول الملك للايريتس فى الفصل الرابع:

---

(١) إن شر التنقيح قد قبله الكثير من المحررين مثل جون دوفر ويلسون فى كتابه طبعة شكسبير الجديدة.

إن الزمن كفيل بأن يطفئ شرارة الحب ويخمد جذوته

ففى وسط لهيب الحب ذبالة تحترق.

(الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت ١٢٥)

يتكرر الباعث نفسه: عن طريق درهم من الشر

والقطعة التالية من كلمات لايرتيس محذرا أخته لم تفحص إطلاقا لقيمتها كنذير درامى:

والآفات كثيرا ما تصيب نبات الربيع الغض

قبل أن تزهر أغصانه وتتفتح براعمه

كذلك تتصلت الآفات السامة على الشباب

وهو فى فجر الحياة وريعانها

احترسى إذن فإن السلامة فى الحذر

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٩)

وليست مجرد صدفة أن هذه الصورة البيانية الصغيرة[1] الزاخرة بالحكم، والتى أحسن نسجها، والتى يغلب عليها فكرة التقليدية، تمهد لباعث ستتم صياغته بوضوح أكثر.

إن الدودة داخل البرعم مثل القرحة والانفجار، كل منها يمثل قوة تدميرية لا تقاوم وهى تدمر الكائن العضوى من الداخل.

---

(١) يبين د. شميتس أن هذا الاستخدام للألفاظ الجزلة يكشف عدم النضج عند لايرتس تماما مثل عبارات التنبيه عند رؤية أوفيليا المجنونة فى الفصل الرابع، المشهد الخامس، بيت١٥٥. ويكشف عن تأس أجوف أو مثل مبالغاته على قبر أوفيليا التى تؤثر فينا على أنها كلام نظرى فيه تشدق.

ويتم إلقاء الضوء على هذه القطعة المبكرة فى الفصل الأخير. وقد قيل عن كلوديوس: هذه الآفة فى الطبيعة (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٦٩). ولكننا هنا ما زلنا لا نعرف شيئا عن التطورات القادمة. إن الصورة البيانية تحذير بسيط يمهد الطريق للمستقبل ومعه تلميحات أخرى.

والفصل الخاص ببيروس[1] الذى يتلوه الممثل أمام هاملت يتضمن ملامح مهمة بالنسبة لموضوع المسرحية. فهنا ينسب لبيروس بتأكيد شديد أن الانتقام المثار يدفعه إلى العمل من جديد (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت٥١٠). وبالنسبة لهاملت فلابد أنه تحذير لطيف، أن الانتقام يتطلب عملا دراميا دون تأخير. ومن الناحية الأخرى فإن الأبيات السابقة وصفت بيروس على أنه فى حالة ترقب لا يستطيع التصرف، ومحايد بالنسبة لإرادته أى لا يعمل ما تمليه عليه إرادته، وهذا هو الوضع مع هاملت:

ووقف بيروس لحظة جامدا كأنه تمثال لطاغية

لا يستطيع إنجاز العمل الذى تمليه عليه إرادته

ولم يفعل شيئا.

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٥٠٢)

إن ذكر ربة الحظوظ المومس وصورة عجلتها المحطمة وهى تلف أسفل تل السماء فى نهاية هذه القطعة تلميح لذلك. وفى الفصل الثالث تعود هذه الصورة البيانية عن العجلة التى تسقط من الارتفاع إلى الظهور فى المحادثة بين روزنكرانتس والملك:

---

(١) إن هارى ليفين يعطينا تفسيرا جديدا ومهما لكلام الممثل. شرح لكلام الممثل، مراجعة كينيون٢، ١٩٥٠، ص ١٢ المقدمة.

إذا مات صاحب جلالة لم يمت وحده

إنه كالدوامة التى تجتذب إليها ما حولها

فهو بمثابة عجلة عظيمة

أقيمت فوق قمة أعلى الجبل

وقد ثبتت فى أقطارها الهائلة

عشرة آلاف من القطع الصغيرة

فإذا هوت من مكانها

حاق الدمار بكل تلك القطع

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ١٥)

وعن طريق هذه الصور البيانية التى نسجت نتيجة لتأمل وتفكير عام يتم التنبؤ بالكارثة القادمة بصورة لها دلالتها. والصور البيانية فى المسرحيات المأساوية عند شكسبير تبين لنا كيف يتجمع عدد من الصور البيانية حول رمز جوهرى يعبر عن الفكرة نفسها، ولكن باستخدام مصطلحات أخرى. وكما هو الحال فإن درجات متعددة للتعبير الاستعارى لفكرة أساسية يمكن تمييزها. وبالإضافة إلى الصور البيانية التى تعبر عن باعث بمنتهى الوضوح والتأكيد نجد صورا بيانية أخرى تعبر عن الفكرة نفسها بطريقة مقنعة غير مباشرة. وإذا دققنا البحث فى الطريقة التى تنتشر بها الصور البيانية على مدار المسرحية فإننا سوف نكتشف كيف يعدل شكسبير أسلوبه فى غموض حسب طبيعة الشخصية والموقف. إن الصور البيانية الخاصة بالمرض والأكثر عجبا التى ضمنتها الدكتورة سبيرجيون فى قائمتها تظهر لأول مرة بصورة لها دلالتها فى النصف الثانى من

المسرحية وبصفة خاصة فى المشهد الذى يسعى فيه هاملت إلى أن يجعل الحب يتزعزع فى قلب أمه. ونجد هنا أن صراحة ووضوح الصور البيانية يقصد به إيقاظ ضمير الملكة وهى لا تكاد تكون قوية بدرجة كافية. إنه يقول "دعينى أعتصر قلبك" وذلك فى بداية مقابلتهما. وفى الجزء الأول من المسرحية ينتشر جو الفساد والتحلل بطريقة غير مباشرة وعامة. يعلن هاملت فى الفصل الأول والثانى كيف يبدو العالم بالنسبة له:

... وإن هى إلا حديقة

لم تستأصل حشائشها الضارة فنمت واستكملت بذورها

فانتشرت فيها كل ما فى الطبيعة من نبات وحشى غليظ.

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٣٥)

وفى الحقيقة أن ذلك يتفق بشدة مع نزعتى إذ إن هذا الإطار الجيد، وهو الأرض، يبدو لى أنه رأس بر مجدب. وهذه القبة السماوية الممتازة، وهذا السطح الرائع الذى تسبب ناره الذهبية الضجر. ولما كل هذا؟ إنه يبدو لى أنه ليس إلا تجمعا وبائيا من الأبخرة. والصورة البيانية للعشب والتى أشار إليها بكلمة خال من العشب تنسب إلى الصورة البيانية عن المرض فى مؤلفات شكسبير، وتظهر ثلاث مرات فى هاملت يقول الشبح لهاملت:

أنت أشد بلادة من العشب الغليظ

الذى يسرى فيه العفن على شاطئ نهر لثى

(الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت ٣٢)

وفى الحوار مع والدته تأتى هذه الصورة البيانية بعد صورة القرحة مباشرة:

ولا تنثرى السمادة على الأعشاب

لتزداد نموا

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت ١٥١)

إن صور التعفن والتحلل والفساد تزداد بصفة خاصة فـي المشـهد الثـانى الطويل من الفصل الثانى. فهناك على سبيل المثال ملاحظات هاملت عن الديـدان التى تنميها الشمس على جسم الكلب الميت (الفصل الثانى، المشهد الثـانى، بيـت ١٨١). وعن الزنزانة التى تضرب فى أعماق الأرض فى سجن الدانمارك (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٢٤٩). وعن ربة الحظوظ المومس (الفصـل الثـانى، المشهد الثانى، بيت ٢٤٠). والتى تعود للظهور على لسان الممثل الأول (الفصـل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٥١٥).ومقارنته لنفسه بعاهرة وبلون الطين وبمرمطون (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٦١٤).

وإذا نظرنا إلى تلك الصور البيانية كل على انفـراد، فإنهـا لا تبـدو ذات أهمية. ولكنها فى مجملها تضيف كثيرا إلى نغمة وجو المسرحية.

الفصل الثالث

عطيل

سنحاول فى هذا الفصل أن نبين براعة شكسبير فى تكييف الصور الشعرية مع الشخصيات التى تستخدمها، حتى تصبح الصور الشعرية وسيلة لرسم سمات الشخصية الدرامية. وتمثل مسرحية "عطيل" بصفة خاصة مثالا لدراسة من هذا النوع، فى أنه ينشىء العلاقة بين شخصيتين متضادتين ومتناقضتين هما ياجو وعطيل.

إن الصلة المتنامية بين الصور الشعرية والشخصيات تعد عنصرا مهما بصفة خاصة فى العملية التى تصبح فيها الصور الشعرية أكثر ارتباطا مع الدراما. وهى جزء من التطور الأكثر فهما الذى يمكن تتبعه على مدار مسرحيات شكسبير، حيث تعطى كل شخصية فى الحال لغتها الخاصة. وفى المسرحيات الفكاهية الأولى كما رأينا كانت اللغة التى تستخدمها الشخصيات تناسب جو المسرحية، ولكنها لم تنبع بصورة مباشرة من طبيعتها الفردية. نجد من حين لآخر تكييفا لغويا لمجموعات الشخصيات المتعددة؛ فالخدم يتحدثون بلغة تختلف عن لغة أهل البلاط وهكذا. ونكتشف فى المرحلة الوسطى لشكسبير بداية تمييز أكثر غموضا، ولكن هذا التمييز رغم ذلك كان منحصرا فى أنواع معينة وبارزة مثل فولستاف وبارول والممرضة وشايلوك ومسز كويكلى ودول تيرشيت[1]. وبجانب ذلك فإنها معدلة

(١) إن تأكيد تولستوى على أن كل الشخصيات فى أى مسرحية تتحدث اللغة نفسها قد أثبت ل. ل. شوكنج بطلانه، وذلك فى كتابه "مشكلات الشخصيات عند شكسبير"، لندن، ١٩٢٢. إذا أردت دراسة براعة شكسبير فى تكييف اللغة مع الشخصيات انظر كتاب د. لوت شميتس، "الحديث والشخصية عند شكسبير"، ميونيخ ١٩٤٩.

كما هو الحال فى مسرحية "روميو وجولييت" أو فى "تاجر البندقية" وتعدل بواسطة ميل شكسبير لإعطاء المشاهد كلها نمطا معينا فى الأسلوب يسيطر عليه التفرد الدائم للشخصيات عن طريق اللغة. إن تفرد الشخصيات عن طريق اللغة فى الحالات السابق ذكرها يكمن بجانب ذلك فى الاستخدام المنتظم والمتكرر لسمات معينة واضحة للأسلوب والتركيب، تكون سهلة الفهم وعادة قليلة العدد. وبالمقارنة بمسرحياته الأخيرة فإن شكسبير يستخدم بصفة عامة أساليب بسيطة، ولم ينتفع بكل الموارد التى أتاحتها اللغة والأسلوب من أجل التمييز. وفى مسرحية "ريتشارد الثانى" يمكننا رؤية رسم للشخصيات أكثر غموضا وأكثر تعقيدا عن طريق اللغة والصور. إلا أن شخصية الملك المسيطرة كانت الشخصية الوحيدة التى تتصف بالتفرد. ونجد فى المسرحيات المأساوية الكبرى أن تقنية شكسبير فى رسم شخصياته عن طريق الصور الشعرية قد تطورت. وفى هاملت أعطيت كل شخصية نموذجا خاصا فى الكلام. ومن "هاملت" إلى "أنطونيو وكليوباترا" يطبق هذا التمييز فى اللغة على جميع المسرحيات المأساوية

إلى أن نصل إلى المسرحيات الرومانسية، فنجد تعديلا جديرا بالملاحظة لهذه التقنية وهو فى الواقع وإلى حد ما دفعة إلى الوراء.

وهناك طرق عديدة لدراسة الصور الشعرية كعنصر يكشف الشخصيات. أولها أن نفكر فى موضوع الصور الشعرية ونتساءل، إن كانت الأهداف والموضوعات التى تحدث فى الصور الشعرية لها علاقة واضحة بذات الشخص الذى يستخدمها. وهناك طريقة أخرى لتناول الموضوع، وهى أن نتدارس الطريقة التى تظهر بها الصور الشعرية، ثم نتساءل إن كان التركيب والسياق والعوامل المشابهة يمكن أن تعطينا لمحة عن طبيعة هذه العلاقة. ويمكن أن ندرس مدى تكرار الصور الشعرية فى حديث أشخاص عديدين، والمناسبة التى يستخدمون فيها هذه الصورة الشعرية. وبحثنا إن كانت الشخصية تلائم صورتها الشعرية مع

شريكها فى الحوار، فقد يعطينا نتائج أفضل كذلك. وأخيرا فإن سؤالنا إن كانت الصورة الشعرية لشخصية معينة تسير على المنوال نفسه حتى نهاية المسرحية، أو تمر بتغيير ملحوظ فى سياق الدراما، هذا السؤال ربما يلقى بعض الضوء على وظيفة الصور الشعرية فى إحداث تغير روحى فى الشخصية .

إن عطيل وياجو لهما نظرة مختلفة تماما بخصوص صـــورهما الشـــعرية. فياجو يبحث فى وعى عن تلك الصور التى تخدم هدفه أكثر. أما مع عطيـــل فـــإن الصور الشعرية تنبع طبيعية من انفعالاته وهى تتبادر إلى ذهنه بسهولة وبلا وعى أثناء كلامه. وهو شخصية وهبت خيالا واسعا، إن استخدام الصور الشعرية جــزء من طبيعته. وعلى العكس فإن ياجو ليس شخصا واسع الخيـــال. ونظرتـــه للعـــالم عقلانية وتأملية. ونحن نرى فى لغته صورا بيانية أقل مـــن الصـــور التـــى عنـــد عطيل. وعندما يجلس بمفرده لا يكاد يستخدم صورا شعرية، وتلك حقيقة تثبـــت أن استخدام الصور الشعرية ليس شيئا طبيعيا بالنسبة لـــه، ولكنهـــا طريقـــة واعيـــة ومدروسة يريد بها أن يؤثر على من يتحدث إليهم. إن ياجو ينتقى صوره البيانيـــة بقصد متعمد ويكونها بالطريقة نفسها التى يكون بها لغته كلها. وهو يستخدم الكثير من صوره البيانية مع الأدوات مثل "ك" و "مثل" وذلك له دلالة كبيرة. ونجد ذلـــك نادرا ما يحدث فى لغة عطيل. والأدوات "ك" و "مثل" تبين أن المتكلم ملم تماما بفن المقارنة والتشبيه. إن التشبيه يضاف إلى الشىء لكى يقارن كشىء خـــاص. ومـــع ذلك ففى لغة الاستعارة يندمج الاثنان ويصبحان كيانا واحدا، فالشىء نفســـه يبـــدو كصورة بيانية، كاستعارة. وهذا التمييز يجب ألا نتمادى فيه، ولكن فى هذه الحالـــة يكون تفصيل المقارنات متمشيا مع طريقة الكلام الواعية المدروسة عنـــد يـــاجو، وبالإضافة إلى ذلك فإن الصور البيانية لياجو نادرا ما تشير إلى ذاته ، فى حين أن عطيل عندما يأتى بصور بيانية ، فإنه على الدوام يضع نفسه بين صوره البيانيـــة، وهو لا يهتم أن يميز ذاته بما يقول وهو يود أن تكون أقواله مفهومة بقدر الإمكان، على أنها موضوعية ومحايدة وعامة. إلا أن لغة عطيل يسود فيها استعمال ضمير

المتكلم (الأنا)، فهو غالبا ما يتحدث عن نفسه وحياته ومشاعره. وهكذا نجد أن صوره الشعرية تساعد على التعبير عن انفعالاته وطبيعته الخاصة. وهذا واضح بصورة كاملة من البداية، فعلى سبيل المثال فى المشهد الثالث من الفصل الأول عندما يحكى عطيل سيرته للدوق فى الفصل الثانى، المشهد الأول، وعندما كان فى منتهى التأثر لرؤية ديدمونة ثانية يصيح قائلا: أوه يافرح روحى!. ويجد تلك الصورة البيانية الرائعة، عندما يقارن أفكاره ببحر بونتك (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٤٥٣)، وعندما يتحدث عن ديدمونة فى النهاية عن حبه لها وعن خيبة أمله فى ضوء العاطفة التى لا حدود لها (الفصل الثانى، المشهد الثانى). فى هذه الحالات كما فى حالات أخرى يتخذ من نفسه نقطة الرحيل ببراءة وصراحة تتسم بها الطبائع القوية التى تعيش داخل نفسها.

وعلى عكس ذلك يسعى ياجو إلى التأثير على الشخصيات الأخرى عن طريق تشبيهاته وصوره البيانية. إنه يقيس كلماته بمكر محسوب يعدل حسب الشخص الذى يتعامل معه. ومن هذه الزاوية تأمل مثلا الصور البيانية التى يستخدمها مع رودريجو وكاشيو فى (الفصل الأول، المشهد الثالث)، أو (الفصل الثانى، المشهد الأول). وسوف تجد أنها ابتكرت لكى تخلق فى ذهن الرجل الآخر فكرة توسع من خططه. إنها وسيلة للتأثير وربما كانت وسيلة أيضا للتستر. إن الخيال كله يبدو معدلا حسب الحالة النفسية وحسب جو الشخصية الأخرى[1]. ويبدو

---

(١) وهكذا عند التحدث مع رودريجو يتبنى ياجو كما قال د. شميتس الكلام المنمق الطنان ويصل إلى استخدام الأسلوب اللاتينى، وهو الذى يعد من سمات رودريجو نفسه (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٧٤، ٢٨٨، الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ١٧٥)، ومع ذلك فعندما يخاطب مونتانو ينتقل من النثر إلى الشعر مستخدما استعارات ذات رنين عال ومصطلحات مأخوذة من علم الفلك أنه اعتدال ربيعى لصالحه (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت١٢٩)، وكذلك كلمة مقياس الزمن (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ١٣٦)، والمرة الوحيدة التى يوجه فيها عبارة تنبيهية للأنوار السماوية والعناصر بصورة جادة أيضا يقوم بذلك بطريقة تجاهلية مقلدة يحاول بواسطتها أن يتكيف مع قسم عطيل السابق عندما قال وحق تلك السماء المرمرية (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٦٣-٤٦٧).

أن ياجو يسعى إلى أن يسمم الآخرين بصوره البيانية، حيث يهدف إلى أن يرسخ في عقول الضحايا تصورا يصل تدريجيا إلى أبعاد ضخمة.

ومن سمات ياجو أنه يتحدث كثيرا بالنثر. دعنا ننظر إلى صوره البيانية في المقطع التالية:

لو أن ميزان الحياة لا يحتوى على كفة للعقل لكى توازن كفة الشهوة، فإن الدم والدناءة سيوجهاننا إلى استنتاجات لا تعقل: ولكننا نملك العقل الذى يهدئ من تحركاتنا الملتهبة ونزعاتنا الشهوانية وشهواتنا التى لا تضعف، ومن ذلك استنتج أنك تسمى الحب تجمعا لها أو غصنا يغرس للتطعيم (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٣٣٠). إن الطعام الذى يعد بالنسبة له شهيا كالخروب سيصبح بالنسبة له بعد قليل مرا كالعلقم (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٣٥٤) أنت الآن فقط وقعت في حالة نفسية سيئة في عقاب متصل بالسياسة أكثر من اتصاله بالضغينة كشخص يضرب كلبه الوديع لكى يخيف أسدا متعجرفا (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت٢٧٤). إن شكسبير يجعل ياجو هنا يلبس تشبيهاته أسلوبا منمقا ومتكلفا. وهذا يبين كيف أن الأنماط الأسلوبية التقليدية تستخدم فى المسرحيات المأساوية كوسيلة للتفرد فى رسم الشخصيات. لأن هذا الأسلوب المتكلف مع دمجه بالمقابلة والتآلف والتوازى، يتفق مع طبيعة ياجو الباردة المنافقة وسيكون غريبا تماما بالنسبة لعطيل التلقائى غير الواعى أن يقحم الصور الشعرية مع هذا القالب المصطنع للتوازى والسيمترية فى مراحل التركيب والصياغة. إن هذا النمط المتكلف يفترض مسبقا أن الجمل تم إعدادها بعناية، وأن كلا منها تتوازن مع الأخرى قبل النطق بها. إن الأسلوب المتكلف هو ابن عقلى فائق الوعى للعقل ، يربط بين المهارة والحسابات. وكل هذه العناصر من سمات ياجو نفسه.

إن الفرق بين الصور الشعرية عند عطيل ومثيلاتها عند ياجو مثل أى شىء آخر عند شكسبير لا يمكن اختصاره فى تركيبة بسيطة. ولكن من بين نواحى

التفريق التى ربما تعطينا لمحة عن هذا الفارق . إن التواجد بين مفهوم الثبات والحركة يقترب من النبض الحقيقى للموضوع. وصور ياجو البيانية بلا حركة لأنها لا تملك القدرة على النمو الداخلى المتزايد، لأن الأشياء تبدو بطريقة جافة لا حياة فيها، كما يبدو فى تلك القطع المتكلفة التى تحدثنا عنها وأن النمط المحدود فى تركيب الأسلوب يعوق التطور الممتد للصور البيانية. إن الإيجاز المبتذل للصور البيانية عند ياجو متناقض مع الثراء الشديد والقوة الشعرية فى الصور الشعرية عند عطيل. انظر إلى طريقة ياجو فى الكلام:

ياجو:

فما أجد فكرى ينطلق من يافوخى إلا وهو منتزع دماغى

وسائر ما هنالك كما يفعل الغراء بالوبر الطويل

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ١٢٦)

سيمتلئ بالخصومة والسباب

كامتلاء الكلب الذى تعوله مولاتى الجميلة

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٥٢)

أجسامنا، حدائقنا

ومشياتنا بستنيوها

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٢٣)

وانظر إلى لغة عطيل:

عطيل:

يا بهجة حياتى لو كانت جميع العواصف

تنتهى إلى مثل هذا الصفاء

فليت الرياح تزأر حتى توقظ الموتى

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ١٨٧)

ليت فلكى وهى تعاند للمعاطب ترتفع بها الجبال

من الأمواج عالية كالأولمبس، ثم تنحدر بها إلى الحضيض

البعيد بعد جهنم عن السماء

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ١٨٩)

أعرف كيف تجرى التيارات القارسة الجامحة

من مبعثها فى بحر البنط إلى مستقرها فى بحر الظلمات

لا يردها الجزر، بل تنطلق إلى غايتها فى منهاج قويم

كذلك عزائمى النضاجة بالدماء قد اندفعت إلى الأمام

بقوة ولن ترجع إلى الوراء، لن تعود إلى حمى ذلك الغرام الوديع

بل تستمر فى سيرها حتى تعود

جميعها فى انتقام عظيم على قدر الإهانة.

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت ٤٥٣)

إن ياجو لا يستطيع مطلقا أن يستوعب اللغة الشعرية الحية التى يتفوه بها عطيل. وبالمثل لا يستطيع عطيل أن يأتى بلغة البرود والازدراء التى يتفوه بها ياجو. إن كل شىء فى حالة حركة فى الصور الشعرية عند ياجو، لأن كل شىء

ينبع من انفعالاته الخاصة. إن صوره البيانية تظهر دائما فى المواقف الحرجة من تجاربه الداخلية. إن قوة وتأجج صوره الشعرية تعبير عن طبيعته العاطفية الخاصة. ومن الناحية الأخرى يقيم يلجو علاقة عقلانية مع صوره البيانية، ولا يقيم علاقة عاطفية معها.

وعن طريق الصور الشعرية يفصح عطيل عن طبيعته الانفعالية على أنها شهوة شديدة يسهل إثارتها، وتفسر كل شيء فى ضوء الحواس. إن الاستعارات لدى عطيل تبين لنا هذا النشاط الغريب لحواسه وكذلك ميله إلى الإحساس بكل الأشياء المجردة على أنها ملموسة ويسهل تذوقها وهى سمعية ومرئية[1]. وهو يستطيع فقط أن يفكر حتى فى مجازاة نفسه فى ضوء الألم الجسدى غير العادى:

---

(١) انظر وقارن د. شميتس. سابق الذكر. يقتبس د. شميتس الأمثلة التالية:

أو أيدلى برهانك

بحيث لا تفوتك جزئية أو حالة مما يعلق به الريب

وإلا فتبا لحياتك

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٣٦٥)

إن قلبى قد تحول إلى حجر أضربه

ويجرح يدى

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت١٩٢)

لو أنه طاب للسماء أن تمتحنى بأشد البلايا

فأمطرت على رأسى حاسرا صنوف الآلام والمعرات

وأغرقتنى فى الفقر إلى الشفتين

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٤٧)

أيتها الزهرة المتناهية رقة وجمالا

النافحة من الطيب ما يسكر الجوارح

لماذا ولدت فى الدنيا؟

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٦٧)

اقذفوا بى، إنى أتقلب وأتدهور بين العواصف بلا استقرار

اغلونى فى النفط ودحرجونى إلى أعماق بعيدة من النار السائلة

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٢٧٩)

وربما تبين لنا هذه القطعة الأخيرة الطبيعية الشعرية الراقية فى صور عطيل الشعرية[١] وتفضيله للصور المضيئة المتنوعة المكثفة[٢]. وهذه الصفة يمكن إرجاعها إلى جنس عطيل أيضا، وهذه الصور البيانية ترتبط بمجموعة أخرى من الاستعارات ستتم مناقشتها فيما بعد . وهى تولد اللون والجو الغريب لحياة عطيل.

إن تمحيص الصور الشعرية ومحتوياتها عند عطيل وياجو يكشف لنا عن فروق أخرى تميز كلا منهما.

إن الأشياء التى ذكرها ياجو تنتمى لعالم متدن وعالم مادي فى حين أن الأشياء الحية الموجودة فى خيال عطيل تنتمى عادة إلى مجالات راقية . والصور الشعرية عند ياجو تزخر بحيوانات منفرة من الدرجة الدنيا[٣]، وفيها إشارة إلى

---

(١) يرى ميخائيل م. موروزاو فى مقاله عن تفرد شخصيات شكسبير عن طريق الصور الشعرية ("نظرة عامة على شكسبير"، الجزء الثانى، ١٩٤٩) أن السمة المميزة للصور الشعرية عند عطيل شامخة وشعرية. إنه يصور عن طريق عدد من الأمثلة التى أحسن اختيارها كيف أن عطيل يختار دائما صورا شعرية شامخة وجادة بدلا من التعبيرات الشائعة العادية.

(٢) يذكر لنا د. شميتس بهذا الخصوص ثراء الصفات الشهوانية فى لغة عطيل: أريكة الحرب الصلبة المصنوعة من حجر الصوان (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٢٣١)، السيوف اللامعة (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٥٩)، الجسد الشهى (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٣٤٧)، الوقعات= =اللطيفة (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت٢٦٠)، النفس ذو النسمة العليلة (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ١٦)، النار السائلة (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٢٧٩)، جهنم الحمراء (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت١٢٥)، السماء المرمرية (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٤٦١).

(٣) يشير ياجو إلى الحمير والقطط والعناكب والذباب والكلاب والماعز والقرود والذئاب، هذه المخلوقات غالبا ما تظهر فى علاقات المجون الدنيئة الخبيثة.

المأكل والمشرب ووظائف الجسد[1] والمصطلحات التقنية التجارية. ومع ذلك ففي لغة عطيل تسود عناصر كثيرة مثل السماوات والأجرام السماوية والرياح والبحر وقوى الطبيعة وكل شيء خفيف يتحرك يتفق أكثر مع طبيعته، وفي لحظات الانفعال الشديد تربط صوره الشعرية بين السماء والجحيم معا حاملة علاقته الداخلية بقوى الكون ومعبرة عن الأبعاد الهائلة لمفاهيمه الخيالية وكذلك قوة تلك المفاهيم. وعلى ذلك نجد المبالغة غالبا في الصور الشعرية عند عطيل أكثر من أبطال المسرحيات الأخرى لشكسبير. إن عطيل قد اقتبس كلمات ترحيب لديمونة في الفصل الثاني، وقد تصلح كمثال لاتساع عالمه الخيالي:

ليت فلكي وهي تعاند المعاطب ترتفع بها الجبال

من الأمواج عالية كالأولمبس ثم تنحدر بها إلى الحضيض

البعيد بعد جهنم عن السماء

(الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت ١٨٩)

ولكن التناقض بين الصور الشعرية عند عطيل وتلك الصور عند ياجو سوف يتضح أكثر بأن نقارن الاختلاف بين الموضوع نفسه الذي يعبر عنه كل منهما. وقد أبرزت الآنسة سبيرجيون كيف يظهر البحر بطريقة مختلفة في كلام عطيل وفي كلام ياجو. إن ياجو يستخدم مصطلحات بحرية تقنية. ويلون بعض الصور البيانية بلغة البحار غير المفهومة. ولكن البحر ككل لا يظهر في صوره الشعرية، إنه ينظر إلى البحر فقط من وجهة نظر مهنية، يحس أنه في المنزل على سطح الماء ولكنها فقط بطريقة عملية.

---

(١) مثال ذلك لقد التهمتك العاطفة (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٣٩١). إن رقتها اللطيفة سوف يساء استخدامها وستبدأ في أن تلهث وتكره وتأنف من الرجل المغربي (الفصل الثاني، المشهد الأول، بيت٢٣٥).

ومن الناحية الأخرى فإن البحر فى خيال عطيل يعيش فــى البحــر علــى اتساعه وقوته الخطيرة. وهو يظهر فى لغته كقوة وكخلفية للطبيعة. ويتكرر بالنسبة لعطيل أن يعبر عن انفعالاته الداخلية عن طريق الصور الشعرية الحية المترابطة.

ونستطيع أن نقارن بين طريقتى عطيل وياجو المختلفتين فى الحــديث عــن الحرب وعن الحياة البحرية أيضا. يتحدث ياجو عن تجارة الحرب (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت١)، فى حين أن عطيل يفكر فى الفخر والعظمة وفى ظــروف الحرب المجيدة (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٣٥٤). إن حياة الجنــدى عنــد ياجو ليست مثالية، ولكنها نوع من العمل التجارى الذى يوزن فيه كل شيء حسب القيمة المادية وحسب المقابل. وهذا الاتجاه الجشع الذى يسعى إلى المــال يكشــف نفسه عندما يستخدم تعبيرات مأخوذة من لغة التجارة كما نرى فى القطعة التالية:

ذلك يا سيدى هو الذى وقع عليه اختيار القائد

بصرف النظر عما أبتليه أنا من البلاء الحسن فى

رودس وفى قبرص وفى أمصار أخرى مسيحية ووثنية

يسومنى قبيح الصبر على هذا التأخير

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٢٨)

أما مفهوم عطيل عن الحرب فإنه عالم مختلف تماما فقد كسب حب ديدمونة بأن روى لها ببساطة مغامراته وأعماله الجسورة كجندى:

فمما وصفته لها الطوارئ الرائعة والفواجع المبكية التى لقيتها برا وبحرا

من مثل ما جرى يوما وقد

أوشكت أن أقتل فى ثلمة من ثلمات الحصار

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت١٣٥)

وعندما يفقد توازنه الداخلى فى قمة الأحداث تبدو فى ذهنه حياة الجندية والحرب ص١٢٧، ويستأذن عشيقته بكلمات مؤثرة:

(وداعا) فراقا للكتائب التى تزدهى خوذها بالريش الناصع،
فراقا للحروب

الكبيرة التى تجعل الطمع فضيلة. أواه! فراقا للخيل الصاهلة

وللبوق العزاف وللطبل الذى يشب حرارة النفس وللمزمار
الذى يصفر فى الآذن

وللرايات الملكية ولسائر الأشياء التى تنجم عن الكبرياء
والعظمة والمفاخر الحربية

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٣٤٩)

وهكذا فإن الصور الشعرية فى عطيل وظيفتها أن تضع أمام أعيننا جو الحياة المتناقض والخلفية المتناقضة للشخصيات الرئيسية. وفى المسرحيات المأساوية تطأ أقدام شكسبير ممرات جديدة لكى يوضح لنا طبيعة الشخصية. وقد تكون مفهومنا للشخصية من مصادر مفهومنا عن الشخصية فى الدراما. وكانت تلك المصادر بالإضافة إلى الحدث المسرحى سلوك الشخصية فى مواقف متعددة والكلمات التى يخبرنا بها عن خططها وأفكارها ومشاعرها – وآخرها كيف تتفاعل الشخصيات الأخرى معها وما تقوله عنها. وهذه الوسائل فى رسم الشخصيات – من الطبيعى أن تبقى لها أثرا حتى فى المسرحيات الأخيرة. ولكن فى المسرحيات المأساوية يخلق شكسبير الجو المناسب لكل شخصية جوهرية بصورة متكاملة ومتميزة. ويجلب عطيل معه العبارة السحرية عن الأراضى البعيدة والأشياء الطريفة ولغته عليها مسحة الرونق والغرابة لهذا العالم الآخر الذى يأتى منه.

وقد جعلنا شكسبير نفهمه من البداية على أنه[1] الغريب المسرف الذى يدور كالعجلة كما يطلق رودريجو على عطيل فى الفصل الأول (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ١٣٧). إن أول كلام طويل لعطيل أمام السناتور فينيسيا يفيض بمثل هذه اللمسات. وهذا الكلام فى التكوين الدرامى لا يعطينا فقط الدليل المباشر على براءة عطيل، ولكنه يقدم لنا كذلك صورة ذات ألوان متعددة للعالم الذى يشير إلى أصل عطيل. إن عطيل يتحدث عن كانيبال وأنثروبوفاجى، وعن:

يدخل فى كلامى تصوير مفاوز فسيحة وصحارى قارحة

ومحاجر كالحة وجبال تشمخ بقممها إلى العنان

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت١٤٠)

ونسمع أكثر فى صوره الشعرية عن البحر الأسود و بديل البحر الأسود وهيلسبونت والعثمانيين من سبيل وأساطير غريبة عن سيف إسبانيا ، وعن جداول الثلج وتماسكها (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٢٥٣)، وعن الأشجار العربية (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٣٥١).

ويكشف ياجو طبيعته عن طريق لغته. ليس فقط عندما يقدم خططه ونواياه الأساسية، ولكن عندما يحاول أن يربك ويخدع الشخصيات الأخرى أيضا. وحتى تلك الكلمات التى تبدو لأول وهلة أنها ليست لها صلة بالموضوع المباشر تكشف لنا عن شخصيته. كل ما نحتاج إليه هو أن نتفحص ما يفكر فيه ياجو عن الناس الآخرين وعن الحب وعن القيم الإنسانية العامة، وذلك لكى نعرف أى نوع من الرجال يكون.

---

(١) يذكر د. شميتس أن عطيل يستخدم كلمات نادرة وغريبة مثل كهوف، يعترف (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٢٣)، ويتحدث عن العثمانيين (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٢٣٥، الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت١٧٣)، حيث يقول الآخرون الأتراك.

فإذا كان يفكر فى الحب فإن الصورة الشعرية عن الحيوانات واشتهائها تظهر دائما فى خياله (الفصل الأول، المشهد الأول، الأبيات ٨٩، ١١٢، والفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٤٠٣)[1]. إنه يسحب كل القيم العليا إلى مستواه المنحط، وفى الوقت الذى لا يتصف عطيل فيه بمناقشة القيم الإنسانية العامة، نجد أن ياجو يسره أن يعرفها بطريقة متدنية، فالحب بالنسبة له وحسب تعريفه هو مجرد تجمع أو غصن يغرس لرغباتنا الشهوانية وشهواتنا الجامحة (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٣٣٦). إنه قال قبل ذلك بقليل إن الفضيلة شىء تافه (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٣٢٢). إن الأمانة حماقة وهى تفقد ما تسعى إليه (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٣٨٢). والسمعة خدعة باطلة وزائفة كما نرى فى قطعة أخرى (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ٢٦٨).

ويكشف لنا ياجو طريقته الماكرة مع ضحاياه فى صورتين شعريتين مميزين، فهو يرى تصرفه مع عطيل وديمونة وكاشيو كشرك فى الشبكة وكتسميم:

متى وجدت مصيدة من نسيج العنكبوت رقيقة كهذه الحاشية

لم يصعب على أن آخذ بها ذبابة لو بلغ حجمها حجم كاسيو

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت١٦٩)

وهكذا أخذها فى فخ فضيلتها واستخرج من مروءتها

الفخ الذى أوقعهم فيه جميعا

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ٣٦٨)

---

(١) إن ياجو تتملكه الصور الشعرية الجنسية لدرجة أنها تزحف خلال كلامه حتى عندما لا يكون هناك شىء من هذا النوع يدعو إلى استخدامها. انظر وقارن (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت ٣٣٧)، (الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت ١٢٨)، (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت١٨٠).

وهذه الصورة البيانية يظهر صداها فى سؤال عطيل اليائس فى نهاية حياته: لماذا أوقع روحى فى الشرك وكذلك جسدى؟ (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت ٣,٢) وفكرة التسميم مدركة تماما عند ياجو عندما يسعى إلى إيقاظ الشك الزائف عند عطيل:

أدس أنا فى أذن عطيل سم الريب فى حقها

بما أدخله على قلبه من أن رقتها لكاسيو ليست عن مبرة ولكن

عن شغف أثيم

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت ٣٦٢)

المغربى أخذ فى التغير من تأثير سمى

على أن العقاقير الخطيرة هى بطبيعتها سموم

أول طعمها غير كريه ولكن

عندما ابتدأ فعلها فى الدم

أحرقت إحراق مناجم الكبريت

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت٣٢٥)

تقريبا يتميز كل شيء يقوله ياجو وليس الصور الشعرية فقط بهذه الصفة الواعية الهادفة. يتكيف ياجو دائما مع من يشاركه فى المحادثة ويستخدم لغته كوسيلة رئيسية للتأثير ولنصب الشراك. وهو ليس غريبا فى هذه الحياة مثل عطيل ولكن لديه معلومات جيدة عن إمكانيات وسلوك الأفراد من دول وطبقات متعددة. ويتضح هذا بجلاء فى الأبيات الستين الأولى، وهو هنا يقدم أنواعا متناقضة من الرجال ويصفهم بمقارنات عنيفة:

إنك لتلقى بين أولئك الخدم غير واحد من البله

الخانعين ذوى الركب اللينة يعجبهم رقهم الثقيل

فيفنوا أعمارهم على شاكلة الحمير التى ترهق الأحمال

حتى إذا بلغوا من السن عتيا

طردوا بضرب السياط طرد المجرمين

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٤٤)

ومثل هذه القطع تبين لنا إلى أى مدى هو متعود على ملاحظة الآخرين وكيف أنه يمارس الحياة بأعين ناقدة وثاقبة. وفى الحقيقة إن أنسب حكم على عطيل يقوله بنفسه:

إن هؤلاء المغاربة لمتقلبون فى أهوائهم

(الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٤٠٥)

المغربى على كرهى له

شريف الخلق ثابت فى حبه

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت٢٩٧)

إن ما ينكشف فى الصور الشعرية عند عطيل ويجعله مختلفا عن الصور الشعرية عند ياجو هو بالتأكيد هذه الطبيعة الصريحة. إن عطيل لا يقيس صوره الشعرية بتأثيرها على الآخرين، بل إنه يقول ما فى قلبه. ومن الناحية الأخرى يقول ياجو ما يتمشى مع مصلحته. والصور الشعرية عند عطيل يمكن النظر إليها فى ضوء ذلك على أنها كشف صادق للذات. ونقتبس هنا مرة ثانية المقطوعة المشهورة من الفصل الثالث:

أعرفت كيف تجرى التيارات القارسة الجامحة

من مبعثها فى بحر البنط إلى مستقرها فى بحر الظلمات

لا يردها الجزر، بل تنطلق إلى غايتها فى منهاج قويم

كذلك عزائمى النضاجة بالدماء قد اندفعت

إلى الأمام بقوة، ولن ترجع إلى الوراء

بل تستمر فى سيرها حتى تغور جميعها

فى انتقام عظيم على قدر الإهانة

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٤٥٣)

هذه الصورة الشعرية تظهر فى نقطة التحول الحاسمة فى المسرحية. لقد أمده ياجو بالمنديل كدليل وأزاد شك عطيل. والصورة البيانية تعد من روائع اللغة فى هذا المشهد وفى الوقت نفسه فهى تنذر بحدوث شىء وتلقى الضوء على ما سيأتى من الأحداث التى لا تكاد تفهم. وهنا، وفى التشبيه نجد تعبيرا واضحا عن طبيعة عطيل المطلقة واضطراب شخصيته، تلك الطبيعة التى عندما ينتابها شك حقيقى تندفع بشدة على طول هذا الطريق الجديد غير قادرة على طيبة القلب أو على العودة أو أى نوع من المصالحة. ويعطى عطيل لهذه الصورة المطلقة للشخصية تعبيرا استعاريا مرة ثانية فى قطعة ستأتى بعد ذلك عندما يواجه ديدمونة فى توقيت القرار النهائى. وفى الصور الشعرية التى يكشفها لنا هنا نجد أن قانون الطبيعة الأساسى لم يعد له علاقة مشتركة مع الخيال الشعرى . وليس هناك لغة أكثر من اللغة الشعرية تستطيع أن تعبر عن دوافع عطيل فى تلك اللحظة بتعبيرات توافق المقام وتعبيرات أقوى وأكثر إقناعا من:

إلا أن هناك مقدسا أودعت فيه قلبى

وهو الذى يجب أن أعيش فيه أولا معنى للعيش

ثم إن هناك ينبوعا يجرى منه تيار بقائى

وبدونه ينضب فأنا بين خطتين: إما أن أطرد من المقدس

وإما أن أبقى الينبوع مباحا كالبئر ترده الصراصير القذرة

وتتواقع نجابته وتتناسل

أيها أيها الصبر، أيها أيها الملك الوردى الثغر

تحول تجاه هذا المشهد واتخذ وجها قاتما كوجه سقر (جهنم)

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٥٨)

إن الصورة البيانية لحوض مملوء بالضفادع القذرة يتبعه مشهد رائع يقول الصبر أيها الشاروبيم الشاب ذو الشفتين الورديتين. هذا التتابع الجرىء يرمز إلى التوتر الشديد الموجود فى روح عطيل ويشير إلى التغير المفاجئ الذى يحدث داخله.

وفى حقيقة الأمر إن الصور الشعرية هى التى تعلن وتصاحب التغير الذى يحدث عند عطيل. وفى الفصل الثالث يعانى عطيل من الصدمة الأولى فى شعوره بالأمان. وكما هو الحال مع كل أبطال شكسبير المأساويين فى مثل تلك اللحظات، فإن عطيل الآن يدعو القوى السماوية وهو يقسم بحق السماء المرمرية (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٤٦٠).

ويصرخ قائلا:

الآن وجب على بحق تلك السماء المرمرية التى أراها هناك

أن أثبت وعيدى بحيث أجعل تحقيقه خروجا من يمين مقدسة

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٤٤٦)

ومن هذه النقطة فى السماء تظهر النجوم والعناصر مرات متتالية فى لغته. وهو يدعو كل العناصر أن تكون شهودا ومتهمين لها على عدم إخلاص ديدمونة المفترض:

السماء تسد أنفها من رائحتها

والقمر يغمض عينيه من قبحها

والنسيم الفاسق الذى يقبّل كل ما يمر به

يختبئ منها فى جوف الأرض

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٧٧)

وليست مجرد صدفة أن تتكرر فى الفصل الأخير (الفصل الخامس، المشهد الثانى) كلمات السماء والسماوية سبع عشرة مرة، وإن هذا المشهد بصفة خاصة غنى بالمناشدة الملحوحة للسماء. وخيال عطيل وهو يسير إلى الوراء يبدو أنه منبهر بفكرة السماء:

يخيل إلى أن الشمس والقمر محاقا فظيعا

فى هذه الساعة وأن كرة الأرض

ستنشق بين هذا الاختلاط

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٩٩)

على أننى لو لا نبتها هذا لوأبدلت

منها بالعالم وقد جمع إلى جوهرة

ما رضيت

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت١٤٤)

أليس فى السماء حجارة

غير التى تستخدم فى الصواعق

(الفصل الخامس المشهد الثانى بيت٢٣٤)

فإذا التقينا لدى محكمة الله

فرؤيتك على هذه الصفة تكفى لإسقاط روحى

من السماء فيلتقطها الزبانية (الشياطين)

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٢٧٣)

الفصل الرابع

الملك لـير

إن أية محاولة لفهم مسرحية شكسبيرية على أساس الصور الشعرية فقط، وهى عملية فيها مخاطرة – ستلاقى أعظم فرصة للنجاح لو كانت تلك المسرحية هى "الملك لير". ويبدو أن الصور الشعرية هنا تتكامل أكثر من أى مسرحية أخرى. والتتابع المتعدد للصور الشعرية يتيح المجال لإبراز مفاتيح مهمة حاول شكسبير أن يمثلها فى "الملك لير". وكذلك فإن توزيع الصور الشعرية بين الشخصيات والعلاقة المتداخلة بينهما وأهميتها فى إظهار ثيمات معينة واتجاهات معينة من الأحداث، كل هذا يوفر لنا بصيرة أفضل لفهم معنى ومدلول الدراما. والأحداث والصور الشعرية فى "الملك لير" يبدو أنها تعتمد كل منها على الأخرى، وتضيء كل منها الأخرى بالتبادل. والحقيقة أن الصور الشعرية يبدو أنها قد حلت محل وظائف أخرى، كانت حتى الآن وفى المسرحيات المبكرة لشكسبير، تنتمى لوسائط أخرى للتعبير الدرامى عند الكاتب شكسبير. وفى تطور الصور الشعرية عند شكسبير فإن "الملك لير"، بناء على ذلك تمثل مرحلة جديدة مهمة. وهذا الفصل يحاول أن يكشف عن بعض هذه المظاهر الجديدة. واستكشافها تماما يتطلب دراسة مطولة أكثر مما يتيحه لنا هذا الكتاب[1]. ونحن ندرك لأول وهلة أن شكل معظم

---

(١) بعد استكمال هذا الفصل، تعرف الكاتب الحالى على كتاب أنب هيلمان وعنوانه هذه المرحلة الكبرى: الصور النبائية والبناء فى مسرحية "الملك لير"، مطبعة جامعة ولاية لويزيانا، ١٩٤٨. وهذا الكتاب هو الدراسة المتميزة المطولة الوحيدة لمسرحية واحدة بصورها الشعرية. وله أهمية كبرى فى بحثنا هذا. ويستطيع هيلمان من خلال عمله هذا أن يلقى الضوء على نقاط كثيرة تناولناها فى هذا الفصل، حيث إنه يدرس ويتفحص بفهم أوضح بعض الأفكار التى تناولناها هنا. ومن الناحية الأخرى فإن وجهة نظر هذا الكاتب وتناوله للموضوع تختلف من نواح كثيرة مهمة عن الأفكار التى أتى بها هيلمان. ولذلك لم

الصور البيانية وعلاقتها بالسياق تختلف عن تلك الموجودة في المسرحيات المبكرة. لقد استخدمت الصور الشعرية من قبل كأمثلة توضيحية، أو أدمج العنصر الاستعارى مع سياق التفكير كوسيلة للتعظيم أو للتبسيط. إننا لا نستطيع أن نتحدث في "الملك لير" عن مثل هذه الوظيفة التوضيحية إلا نادرا.

إن الصورة الشعرية تقدم كما لو كانت قد خلقت من أجل ذاتها. وهي ليس لها هدف إلا أن تتحدث عن نفسها، دعنا ننظر إلى كلام لير في (الفصل الثالث، المشهد الثاني، أو في الفصل الرابع، المشهد السادس) من وجهة النظر هذه فهو يعرض صورا شعرية متتالية كرؤى مستقلة مباشرة. ويصدق الشيء نفسه على المهرج. لعلنا هنا وجدنا شخصيات تتحدث بطريقة مستقلة عن هيئة صور شعرية في قمة إثارتها. ومع ذلك فهذا هو الحال في مشاهد كثيرة من "الملك لير"، فبالنسبة للير تعد الصور الشعرية هي السمة المميزة في كلامه. ويتضح سبب هذا لو تتبعنا تطور شخصية لير أثناء المشاهد الأولى، فالمشهد الأول يبين لنا لير في أوج عظمته عندما كان عضوا في المجتمع. فهو يتخذ القرارات، ويعطي الأوامر، ويرسم الخطط، ويخاطب الشخصيات الأخرى في هذا الفصل الذي يخاطب بناته ويخاطب إيرل كنت وكذلك فرنسا... إلخ. ولكن الفصل الأول يعطينا فكرة عن أن لير الذي سيفقد صلته بهذه العلاقة الطبيعية ببيئته. والحوار الذي قام به مع بناته ليس حوارا حقيقيا في جوهره، أي أنه ليس حوارا مبنيا على الإرادة المتبادلة والفهم المتبادل. إن لير يحدد مقدما الإجابات التي سوف يتلقاها، إنه فشل في أن يتكيف مع الشخص الذي يتحدث معه، ومن ثم ظهر عدم فهمه الكامل، الذي لا نجد

نعتقد أنه من اللازم أن نلغي، أو نعيد كتابة هذا الفصل، بالرغم من تشابهات معينة قد تقدمها الدراستان. فاهتمام هيلمان الرئيسي هو الأنماط أو مساحات المعنى التي أوجدتها الصور الشعرية المتكررة، وهي في نظره تحمل الكثير مما تهدف الدراما أن التعبير عنه. أما هدف الكاتب الحالي هو دراسة الوظائف المختلفة وتوزيع أشكال الصور الشعرية وكذلك تعاونها مع عناصر الفن الدرامي الأخرى.

له تفسيرا، لما تقوله كورديليا. ولا يتجشم أية مشقة فى سبيل فهم ما تحاول أن تقوله له. فلا يتبادر إلى ذهنه أن كلامها ربما يكون له معنى آخر. إنه يفهم فقط المعنى السطحى، ولأنه كان يتوقع ردا آخر يختلف عن هذا، فإنه يصد الشخص الذى كان حقا أقرب وأعز صديق له. والأكثر من ذلك أن لير يفقد اتصاله مع العالم الخارجى، ولا تصبح الكلمات بالنسبة له وسيلة للاتصال مع الآخرين، بل وسيلة للتعبير عما يدور فى داخله، وكلماته حتى عندما توجه إلى أشخاص آخرين، تتخذ بشكل متنام سمة المونولوج الدرامى مع أن لير لا يقوم بأداء مونولوج فعلى بنفسه. إن ثراء الصور البيانية فى كلامه ينتج عن هذه العملية ويعطيها فرصة لتعبر عن نفسها، وقد رأينا أن للمونولوج عند شكسبير يتخذ دائما صورة الكلام الغنى بالصور الشعرية. إن لير يدقق النظر داخل نفسه، ولم يعد يرى الناس ولا ما يدور حوله، ففى حالة الجنون ينفرد الإنسان بنفسه ويتحدث مع ذاته أكثر مما يتحدث مع الآخرين. وفى الموقع الذى لا يتحدث فيه مع نفسه يخلق لنفسه شريكا جديدا خياليا. إن لير يتحدث مع الناس غير الحاضرين، يتحدث مع العناصر ومع الطبيعة ومع السماوات. لقد خذله الناس، ولذلك لجأ إلى القوى اللاإنسانية التى تفوق البشر. إن إحدى وظائف الصور الشعرية فى مسرحية "الملك لير" هى إيقاظ هذه القوى الأولية وتمهيد الطريق لها فى سياق المسرحية. كذلك الشخصيات المحيطة بلير مثل المهرج وإدجار وكنت الذين يتكلمون بلغة غنية بالصور الشعرية. وسوف نناقش فيما بعد أهمية الصور البيانية فى كلامهم. ومع ذلك إذا ألقينا نظرة سريعة على المجموعة الأخرى من الشخصيات، مثل إدمون وجونيريل وريجان وكورنوول فإننا نلاحظ أنهم نادرا ما يستخدمون الصور البيانية. ونلاحظ أن لغتهم مختلفة تماما. وعلى عكس لير وأتباعه فإننا لا نجد مطلقا هذه الصورة الغريبة من حوار المونولوج بينهم، فهم يتحدثون بطريقة عقلانية، ويوجهون كلامهم لشريكهم، ويتحاورون بطريقة تنم عن التروى والوعى. ولهم هدف يسعون

إلى تحقيقه، وكل شيء يقولونه مبنى على هذا. ولغتهم لا تكشف لنا ما يحدث في داخلهم، في شكل رؤى خيالية. وتكشف لنا فقط عن أهدافهم واتجاهاتهم والطريقة التي يضعون فيها ذلك في حيز التنفيذ. ولذلك نادرا ما تتغير لغتهم على مدار المسرحية، في حين أن طريقة لير وإدجار وكنت في الكلام تتنوع باستمرار. إن جونيريل وريجان وإدموند أناس حريصون على مصلحتهم[1] وموضوعيون، غير خياليين وغير قادرين على ابتكار الصور الشعرية، وليس لهم علاقة بالطبيعة والقوى الأساسية، وعالمهم هو عالم العقل، فهم يعيشون ويتحدثون في الحدود الضيقة لخططهم وفي الحدود التي تفرضها الحبكة واللحظة المحددة للحدث. وبذلك فإن توزيع الصور الشعرية بين الشخصيات يعطي لمحة عن موقفهم داخل المسرحية. والفصول الوسطى في المسرحية من الفصل الثاني إلى الرابع[2] هي أغنى الفصول بالصور الشعرية. والحدث الخارجي أقل أهمية هنا ويزاح إلى الخلفية. والتأكيد الأساسي لا يقع على سير الأحداث الخارجي وعلى ما تخطط له ريجان وجونيريل أو ما ينوي إدموند أن يفعله، ولكن هذا التأكيد يركز على ما يدور في داخل لير نفسه[3]، فإن الحبكة تعرض عددا من المتناقضات التي لا تقدم

---

(١) إن جونيدوف يذكر أن جونيريل أثناء التعبير عن مشاعرها تجاه والدها تستخدم مصطلحات الملكية والحسابات وهي تؤكد حبها في ضوء مقاييس سلبية (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٦١، مجلد ٢ ص٢٣٥). ويتحدث د. شميتس (سابق الذكر) عن الحدوث المتكرر لتعبيرات الكمية والتجارة. وكذلك استخدام المقارنات الحسابية في لغة الأختين (انعدام الكمية بقية عوز حاجة تطفيف جائزة استخدم عمل تجاري آمن وسياسي النفقات وضياع إيرادات الضرائب (الفصل الأول، المشهد الأول، أبيات٧٢-٢٨١-٢٨٢، الفصل الأول، المشهد الرابع، أبيات٢٧٢-٢٧٣-٣٤٨-٣٥٣، الفصل الثاني، المشهد الأول، البيتان٢،١ ، الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيتان١٢١-١٣٠، الفصل الثاني، المشهد الرابع، أبيات ٢٤١-٢٦٤-٢٦٦).

(٢) يقول جرانفل باركر عن بعض هذه المشاهد: إنها تنتقل قيماً وراء متطلبات الحبكة. إنها تنتمي إلى تركيبة أكبر (إتش جرانفل باركر، مقدمة وتمهيد لشكسبير، السلسلة الأولى، لندن، ١٩٢٧).

(٣) برادلي المسرحيات المأساوية لشكسبير.

بوضوح. لقد اعتبر جوته أن الأحداث فى مسرحية "الملك لير" مملوءة بالأفعال الغامضة غير محتمله حدوثها، ولكن شكسبير لم يهتم بالدراما الخارجية، وإنما كان يهتم بالدراما الداخلية. إن الشيء المهم ليس ما يفعله لير، ولكن ما يعانى منه، وما يشعر به، وما يراه بعينه الداخلية.

ومن أعظم الحقائق العميقة فى هذه المسرحية أننا لابد لنا أولا أن نمر بالمعاناة قبل أن نعرف حقيقة ذواتنا وندرك الحقيقة. ويصيح جلوستر قائلا: إننى تعثرت عندما رأيت (الفصل الرابع، المشهد الأول). إنه تعلم أولا أن يرى عندما كان أعمى. وهكذا يرى لير أيضا من خلال عالم المظاهر وليس من خلال عينيه الحقيقيتين. وهو يتعمق فى بواطن الأمور ويعرف طبيعتها الحقيقية عن طريق عينيه الداخليتين، وذلك أثناء جنونه، فى حين أن مظهرها الخارجى قد أعماه. ومن الواضح أن الصور الشعرية هى أسلوب التعبير المناسب الوحيد لمثل هذه العمليات الداخلية.

ولكن تعبير الدراما الداخلية لا يكفى لنصف بدقة الانتقال الغريب من مستوى الحدث الإنسانى إلى مستوى آخر. والكثير مما يقوله لير فى المشاهد الوسطية يمتد فيما وراء حدود مصيره الشخصى. وفى الواقع أن معاناة وتجربة لير يقصد بها أكثر كثيرا من مجرد تجربة شخصية، رغم أنها تقدم لنا كحالة فردية. إن ما يقصد بها هو أن تكون نموذجا عالميا يحتذى به. والأحداث الإنسانية فى الملك لير أكثر من أى مسرحية أخرى تنسب لأحداث العالم كله. ويتحدث برادلى عن الشعور الذى يلازمنا فى الملك لير كما لو كنا نشاهد شيئا عالميا وصراعا ليس بين أشخاص معينة، وإنما بين قوى الخير والشر فى العالم. وفيما وراء الصراع الشخصى عند لير هناك صراع العالم كله. وفيما وراء قطع العلاقة بين الملك لير وبناته يكمن انهيار كل الحدود المتشددة السريعة فى العالم. وهذا

الحدث الضمنى يتم توضيحه بواسطة الصور الشعرية. فالصور الشـعرية تعطـى لآفاق الأحداث الفردية منظورا أكثر فهما، إنها تحول المسائل الإنسانية إلى أحداث عالمية قوية. إن القوى الأولية ومكونات الطبيعة، كما تظهر بوفرة فى لغـة ليـر وأتباعه بدءا من الفصل الثانى، غالبا ما تنمو قيما وراء ما يقوله المتكلمون، وهـى تفترض وجودا فرديا وتصبح مستقلة تقريبا عن المتكلمين. وتصبح الصور الشعرية الوسيلة التى تدخل عن طريقها قوى الطبيعة إلى المسرحية، وتشارك هنا كعوامـل فعالة. وهذا التتابع للصور الشعرية مثل ما نجده فى قائمة إدجار الطويلة المحتوية على الحيوانات والنباتات، ليس من المفترض أن يفهم على أنه تعبير عن التجارب الشخصية الداخلية، ولكن على أنه مظهر للقوى المستقلة التى تخـص المسـرحية وكذلك تخص الناس. إن كلمات مثل جو وخلفية لم تعد تكفى لتصوير ما توحى بـه الصور الشعرية عن الطبيعة والمناظر الطبيعية وعالم الحيوان. وهذا الجو يصـبح هنا عالما قائما بذاته. ونحن ننسى تقريبا أن الحياة تبعث فى عالم الطبيعة هذا عـن طريق كلمات تقولها شخصيات معينة.

إن عالم الطبيعة الإنسانى يدخل إلى المسرحية بالقدر نفسه الذى ينهـار بـه العالم الإنسانى ويتفتت. ويحدث هذا عندما تلفظ البنات الأب ، وعنـدما يضـطهد الأب ابنه ويتوه الجنون وسط النظام الإنسانى وتتحطم الروابط الراسخة والقـوانين الثابتة للمجتمع الإنسانى. ولذلك تدخل القوى اللاإنسانية بثراء متنوع مثـل القـوى السماوية والبرق والرعد والمطر والرياح والحيوانات والنباتـات. وهـذه العلاقـة المتداخلة يمكن أن نلمسها بوضوح فى بناء المسرحية. إن الفصـل الأول يحتـوى نسبيا على صور شعرية قليلة عن الطبيعة، وتبدأ الصور الشعرية فى التزايد فـى الفصل الثانى وتصل إلى مداها فى الفصلين الثالث والرابع حيث تبين لنا الملك لير المنبوذ وهو فى أشد حالات الجنون.

ونستطيع فى المشهد الأول من المسرحية أن ندرس الطبيعة الغريبة للصور الشعرية الدرامية التى تكمن فى التمهيد للأحداث التالية وتعطى لمحات عن التطور القادم للأحداث. والمشهد الأول فقير نسبيا فى الصور البيانية للأسباب التى ذكـرت من قبل ولكن عند حدوثها يكون لظهورها دلالته.

عندما يظهر لير للمرة الأولى على خشبة المسرح ويتحدث مع المجتمعـين من أهل القصر ومع بناته ويعلن نيته على تقسيم المملكة يقول:

فقد عقدنا العزم على أن ننفض

عن شيخوختنا جميع الأعباء والمشاغل وقررنا

خلعها على الشباب الفتى بينما نحن وقد زال

عن كاهلنا هذا العبء الثقيل نزحف ونبدا صوب القبر

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٣٩)

وكلمة يزحف توقظ فكرة محددة مأخوذة من عالم الحياة الحيوانية، فالزحف يوحى بوجود حيوان جريح متعب تم اصطياده ويزحف نحو المـوت. فـى هـذه المرحلة يستخدم لير الاستعارة بطريقة تهكمية وهو لم يزل يتمتع بالسلطة الملكيـة وهو لا يعلم حتى تلك اللحظة شيئا عن القدر الذى سوف يطيح به ويهبط بـه إلـى مستوى الحيوانات. ثم نجد القطعة الاستعارية التالية فى هذا المشهد، عندما يحـرم لير ابنته كورديليا من الميراث بلا رجعة:

وهأنذا أقسم بأشعة الشمس المقدسة

وبأسرار الليل والهته هيكاتى.

وبكل فعال الكواكب التى هى مصدر حياة للبشر وموتهم

هأنذا أقسم هنا بأنى أتخلى عن رعايتى الأبوية لك

وأتبرأ من نسبى وقرابتى

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١١٠)

ويهتز الإحساس بالأمان للمرة الأولى عندما تخلت كورديليا عن لير بطريقة أسيء فهمها. وليس من باب الصدفة أن يلجأ لير فى هذه اللحظة إلى القوى اللا إنسانية ويستدعيها ويتخلى عن أبوته باسم تلك القوى، وهذا يكشف لنا علاقته بالقوى الأساسية، وتستيقظ تلك العلاقة عندما تهتز علاقته بعالم البشر وتزداد تركيزا كما لو كان هذا قانون الطبيعة بواسطة أى جرح أو صد آخر يتلقاه من المحيطين به. وفى هذه المناسبة الأولى لا نجد أمامنا صورة مباشرة للتلميح للجماد أو للغائب ولكن نجد تركيبة القسم. وفى مشاهد تالية عندما تطرده جونيريل يلجأ إلى القوى فى باطن الأرض. إننا نرى وميضا مفاجئا وتمهيديا فى كلمات الظلام والشياطين!، شدوا السرج على جيادى (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٢٧٤)، وبعد ذلك بعدة أبيات يظهر أول تفجير لهذه المشاعر فى مخاطبة الطبيعة (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت ٢٩٧)، وعندما تظهر جونيريل مرة ثانية نسمع دعاء يقول: "فلتحل عليك الرياح اللافحة والضباب"، وفى النهاية عندما تتخلى عنه ابنته الأخرى يستدعى القوى الأساسية مرة ثانية:

أيها البرق الخاطف انزل بلهبك فى عينيها اللتين

ملأهما الاحتقار وأصابهما بالعمى

وأنت أيتها الأبخرة العفنة التى تصعد بها الشمس القوية

افسدى جمالها حتى يتحطم ما لديها من كبرياء

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت١٦٧)

والتوجهات العظيمة للعناصر فى المشهد الخاص بالمروج نجد أنها عبارة عن دمج لهذا التتابع، وسنتناولها بالمناقشة فيما بعد. وهكذا يتم إلقاء الضوء على القطعة فى المشهد الأول عن طريق هذه القطع الأخيرة. وفى المشهد الأول عندما يساند إيرل كنت كورديليا التى أساء لير معاملتها يرد لير فى قلق فيقول:

ليـر: إن القوس مشدود يا كنت فابتعد عن السهم

كنت: الأفضل أن تدع السهم يفلت حتى وإن كانت

رأسه ستخترق منطقة قلبى

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١٤٥)

وهذه هى أول صورة بيانية مستقلة فى هذا المشهد. وكلما يكون لير أكثر إثارة تظهر الصور البيانية فى لغته. وصورة المقارنة كالتى نراها فى تشبيه الجز الهمجى (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١١٨)، يستبدل فورا بلغة استعارية مباشرة وأكثر قوة لا تقترب من التنين وهو فى ثورة غضبه (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١٢٣). ويسعى لير عن طريق الصورة البيانية للقوس المائل – إلى تحذير كنت من الاستمرار فى تناقضاته. وبعد عشرين بيتا يمسك بسيفه. ولكن فيما وراء دلالة تلك اللحظة فإن الصورة البيانية هذه تحتوى على تهكم درامى. ومع نقل التاج إلى بناته فقد سلم لير مركزه وقوته وتخلى عنهما. وفى تلك اللحظة ودون أن يدرك ذلك، سلم نفسه لمصيره المحتوم. وليس هناك الآن ما يعيد له سهمه.

وعندما يهدد لير كنت بسيفه يصيح كنت قائلا:

امض واقتل طبيبك

وكافئ الداء الخبيث

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١٦٦)

وهذه الإشارة كما جاءت على لسان الطبيب تنذر بحدوث الشــر، حيــث إن العنوان يتحقق فقط بصورة كاملة فى الدور الذى يقوم به كنت فى الفصول الأخيرة والمرض الشنيع كذلك فيه تحذير مسبق، فهو يشير إلى البنتين نــاكرتى الجميــل، ولما سوف تفعلانه من جرح مشاعر لير. وهنا فى الفصل الأول نجد أن كنت هــو الشخص الوحيد الذى يقدم هذا، ولكن بعد ذلك مباشرة يقول لير نفسه لجونيريل فى الفصل الثانى:

ومع ذلك فأنت دمى ولحمى وابنتى

أو الأحرى أن أقول إنك داء يكمن فى لحمى

لابد أن أعترف بنسبتك إلى، أنت دمل

وقبح وورم فى دمى المسموم

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت٢٢٣)

وهناك مثال أخير يبين لنا فى بداية المســرحية أن الاســتعارات القصــيرة والتلميحات توحى لنا بما لم تكشفه الصور الشعرية فى المشاهد الأخيرة، ويستخدم فرانس زوج كورديليا الذى سيكون الكلمات الآتية عند الحديث مع لير أو كورديليا:

لابد أن يكون ذنبها قد بلغ أقصى درجة من

الشناعة والوحشية لكل يفسد حبك الماضى لها

وهذا شيء لا يمكننى أن أصدقه عنها بعقلى وحده

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٢٢١)

ويستخدم فرانس هنا استعارة وحوش فيما يتعلق بالاتجاه المزعوم لكورديليا الذى يكمن فيه توبيخ لير، غير أن هذا يكمن فيه فى الوقت نفسه تهكم درامى. لأن

كلمة وحش على مدار المسرحية سيكون لها تطبيق خاص بالنسبة لنكران الجميل والسلوك اللاإنسانى للابنتين[1]. وهكذا فإن الكثير من الصور البيانية فى المشهد الأول تنبؤية. وإذا تحدثنا بصفة عامة فإن ما قاله هيردر عن المشهد الأول ينطبق على الصورة الشعرية: لير... فى المشهد الأول نفسه لظهوره على خشبة المسرح يحمل فى داخله كل البذور التى حددت مصيره وأوصلته إلى حصاد المستقبل المظلم[2]. وشخصية المهرج فى المسرحية تعبر عنها الصورة البيانية كصورة مميزة أكثر من تعبيرها عن لير. والمهرج لا يتحدث مطلقا بالشعر المقفى وهو لا يقترب مطلقا مما هو تقليدى ولا يستخدم طريقة الكلام ذات المعايير الثابتة مثلما نجد على سبيل المثال فى الجزء الأول من المشهد الأول. بل يمتلك من البداية طريقته الخاصة الغريبة للتعبير عن نفسه وهى طريقة تميزه كشخص من الخارج.

لقد أعطى شكسبير من خلال كلام المهرج صورا بيانية لها وظائف جديدة تماما. ولكن ما هى دلالة الصور البيانية فى حالته هذه؟ لقد ذكرنا سابقا أن لير فى

---

(١) إذا أردنا مثالا على هذه المجموعة من الصور البيانية التى لاحظتها الدكتورة سبيرجيون (الصور الشعرية عند شكسبير، ص٢٤١) يظهر الجحود عند الملك على أنه وحش (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٢٨١، الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٤١). ويقول ألبانى عن جونيريل أنها تجعل طلعتها وحشية. ويقول ألبانى عن كل البشرية:

فما من شك فى أن البشرية سيفترس بعضها

بعضا كما تفعل وحوش المحيط

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت ٤٨)

وبعد إصابة جلوستر بالعمى يصرخ خادم كورنوول الغاضب قائلا إن جميع النساء سيتحولن إلى وحوش (الفصل الثالث، المشهد السابع، بيت١٠٢)، والمعنى الرمزى والتشعب فى هذا النمط من الصور الشعرية قد استعرضه أكثر وفسره أكثر ب. هيلمان سابق الذكر ص٩٣، ٩٨ مرارا وتكرارا.

(٢) فى كتابه عن شكسبير جزء ٥ هامبروج ١٧٧٣، وأعيد طبعه فى جميع طبعات مؤلفات هيردرز الكاملة.

المشهد الأول فقد القدرة على فهم حقيقة الآخرين أثناء المحادثة، وهو لا يستطيع أن يستمر فى حوار حقيقى، فكلمات الآخرين لم تعد مفهومة عنده، وإذا حدث ووصلت إليه فتصل بمعنى منقول. إن لير ينغلق ويصبح منعزلا فى حديثه الذى يحمل طابع المونولوج من الآن فصاعدا[1]. إن الطريقة المعتادة فى الكلام لا تستطيع بناء على ذلك أن تؤثر عليه، ومثل هذه الكلمات لا تستطيع أن تعينه أو تشفيه فهو يحتاج فى حالة جنونه هذه إلى أكثر من هذا. ويعرف المهرج ذلك منذ البداية، ويتحدث مع الملك بالتشبيهات والحكم والصور البيانية، وفى أقوال مأثورة لها قافية، ومقولات لها أهداف الصور البيانية نفسها. والكثير مما يقوله المهرج لا يسمعه ولا يستوعبه لير لأن الكثير منه يقال للجمهور أكثر منه للملك. ولكن جزءا منه يصل إليه ولا يفهمه. وحتى لو أجاب لير على القليل مما يقوله المهرج فليس هذا دليلا على ما قد يكون قد سمعه وفهمه لأن الكثير من حديث المهرج لا نتوقع له إجابة فهو يدخل أقواله ومقارناته وسط كلام الآخرين ويشدو بأغانيه الصغيرة كشخص أجنبى. وبهذه الصورة وفى هذا المجال يكون موقفه[2] متشابها مع موقف الكورس فى المسرحيات المأساوية الكلاسيكية ويفصل أغلب ما يقوله ليس كما لو كان مصاغا ليناسب حالة معينة أو موجها إلى شخص بعينه. من له أذنان للسمع فليسمع! إن الصورة البيانية هى التى تجعل هذه الطريقة غير المقحمة، والاعتراضية فى الكلام ممكنة. فهى تغلف الحالة الفردية الخاصة بشكل أكثر عمومية وقد تنتزع لسعة الكلام. وينمو بين لير والمهرج شكل جديد من الحوار لم يعد مبنيا على الاتصال العقلى وعلى التلاعب بالأسئلة والإجابات ولكنه مبنى على التلاعب اللطيف

---

(١) تقريبا فى كل مسرحية مأساوية لشكسبير نجد شخصية المشاهد الموضوعى الذى يفسر الحدث من وجهة نظر مستقلة خارج الحدث الدرامى. وهناك فى مسرحية الملك لير بالإضافة إلى المهرج كنت الذى يقوم بعمل المشاهد الموضوعى كما يفعل إدجار بطريقة معينة.

(٢) الملك لير (ه جرانفيل باركر) تمهيد لشكسبير، السلسلة الأولى، لندن، ١٩٢٧.

والأكثر غموضا فى عملية نقل المعانى والتلميحات. وكلما أصبح لير ضحية لخداع النفس والجنون زادت مهمة المهرج فى التعبير بالصور البيانية الحافلة بالنكت عن عدم مصداقية سلوك لير وعن خداعه لنفسه وعن أخطائه. إن الصور البيانية عند المهرج هى لغة الحقيقة الجافة التافهة التى تتناقض باستمرار مع انفصال لير عن العالم الخارجى. وفى المشاهد العظيمة فى الأرض مترامية الأطراف يصل لير إلى قمة الخيال والانفعال الذى يتجاوز حدود البشر، يصبح شخصية ضخمة فوق مستوى البشر وتهدد أبعاده الضخمة بأن تفوق حدود ما يمكن أن يقدم على خشبه المسرح وفى محور الدراما. والمهرج هنا تكون وظيفته الدائمة أن يظل موضوع المشهد على صلة بالحقيقة[١].

وكما وضح جرانفيل فإن لير نفسه يداوم على العودة إلى الأشياء الأرضية الحميمة، ويداوم على اللجوء إلى البساطة والواقعية[٢]. ولكن ما يعوض الأبعاد الكبرى لمشاعر وأفكار لير هو بصفة خاصة الأقوال البسيطة والتشبيهات التى تستمد من التفاهات اليومية التى يتفوه بها المهرج. ويفهم المهرج كيف يخفف من سلوك لير إلى أبسط ما يمكن، إلى أقل الصور البيانية تعقيدا وأكثرها واقعية. وبذلك تصبح الأمور واضحة تماما. فمثلا بواسطة الصورة البيانية التافهة للبيضة يقسمها لير إلى نصفين يبين لنا كيف أن تقسيم المملكة والتخلى عن السلطة الملكية أمر فى منتهى البساطة، فإن المهرج قد تبدو صوره البيانية ذات معنى معقد وقد يعطينا تلميحات عن أشياء ما زالت خفية[٣]. المقطوعة التى تأتى بعد ذلك بثلاثين

---

(١) إن تقديم المسرحية لا يتوه وسط جو الخيال غير الحقيقى وليس مهما كيف يتسع الأفق المنتشر أمامنا بصورة هائلة فى هذه المشاهد.

(٢) بالإضافة إلى ذلك كان شكسبير ملتزما بأن ينقلنا إلى مساحات غريبة من التفكير والعاطفة. لذلك فلابد له فى الوقت نفسه أن يربطنا بالأشياء المألوفة، كما سبق الذكر.

(٣) نستطيع أن نعرف كم عدد المعانى الخفية التى نطق بها المهرج إذا رجعنا إلى إدمون بلندن فى مقالة "دلالات شكسبير"، وكذلك فى برادلى "نقد شكسبير" ١٩١٩، ١٩٣٥، لندن، ١٩٣٧.

بيتا تعيد لذاكرتنا الصورة البيانية التى ذكرت توا "لقد قلمت فطنتك من الجانبين، ولم يبق لك شيء فى الوسط". وهنا نجد إحدى السخافات (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٢٠٦). إن التخلى التطوعى عن السلطة يرى على أنه تخل عن العقل. وتخليه عن النصفين من الأراضى دون أن يترك شيئا لنفسه كان يشبه التخلى عن العقل فى كلا الجانبين دون أن يترك شيئا فى الوسط. وذلك سلوك يدل على عدم التبصر والحماقة. وهكذا يصبح التجاوز السريع إلى التخلى عن العرش شيئا مفهوما. إن جونيريل تمثل نصف المملكة التى تخلى عنها، وفى الوقت نفسه سيصاب لير بالجنون عن طريقها. وهكذا فإن الكثير من الصور البيانية الأخرى تساعد على توضيح الموقف بومضة واحدة و تساعد على الوصول إلى نتائج واضحة وعلى إلباس لغة الحكم المفهومة عالميا ما لا تستطيع لغة الحدث أن تصوغه بصورة مقنعة وتبدو الصور البيانية للمهرج، لأول وهلة، بالصورة التى جمعت بها من الجو غير المثير للذوق العام اليومى والتى تعبر عن التفاهات شائعة الحدوث تبدو أنها متناقضة مع الأحداث العظمى فى دراما لير. إن المصير المحتوم وحتى الانحراف العقلى ذو الثقل التراجيدى ومثل هذا الشجا الذى يمكن أن نناقشه يمكن ألا ينظر إليه من وجهة نظر نفعية أو ذوقية. ولكن باختصار نقول إن هذه النتائج البسيطة غير المعقدة التى تشكل الطريق الذى يقود لير ويقودنا نحن كجمهور إلى اعتراف أعمق وأكثر تأثرا بالحقيقة المطلقة.

إن تأثير الصور البيانية والحكم ذات القافية يختلف عن تأثير الموعظة والتحذير المباشرين. والصور البيانية والحكم يمكنها أن تقدم معنى بطريقة غير شخصية تصلح عالميا. إن الصور البيانية كما استخدمها المهرج تحرر الأحداث من القيود الضيقة للحظة الحدث وهى تساعد على خلق اتجاه عقلى منفصل. والأغنيات الصغيرة التى يغنيها المهرج تثبت هذا الأثر المهدئ أكثر وهو الذى يحررنا ويخلق هذا الانفصال، فكلما زادت قوة الحقيقة ظهر الشكل أخف وأهدأ

وأكثر انفصالا. وأغانى المهرج وكذلك صوره البيانية تشير إلى ارتياح نفسى وتقليل لحالة التعليق فى تكوين المشاهد. وفى الحقيقة أن تلك هى وظيفة المهرج إلى حد كبير. وإذا رجعنا بذهننا إلى المسرحيات المأساوية المبكرة فى عصر اليزابيث والتراجيديا الإسبانية أو تايتوس وأندرونيكوس فإننا نلاحظ أن مثل هذا التحرر النفسى وهذا التوازن غير متوفرين تماما: فكل شيء يتحرك إلى التطرف وكل حركة وكل كلمة حدث يهدف إلى تحقيق أقصى درجات الانبهار والأثر الدرامى. وفى دراما عصر اليزابيث الأخيرة ينتمى المهرج بأغانيه بالطبع إلى التقاليد. ولكن المهرج مع الصور التى يتفوه بها لم تستخدم فى أى مكان بطريقة ناجحة كما هو الحال هنا، وفى الوقت نفسه تخلق انفصالا وتشير لما وراء النص المباشر كما حدث هنا فى مسرحية "الملك لير".

إن السمة الدرامية للصور الشعرية تتضح فى الطريقة الديناميية لوجود الطبيعة فى مشاهد المروج، التى تم إعدادها مبكرا عن طريق التلميحات، ومن الناحية الأخرى فإن العاصفة الثائرة يستمر دويها فى كلمات الشخصيات بعد ذلك بكثير فى المشاهد الأخيرة. ونحن نجد مقدمة عن مشهد المروج العظيم بدءا من مونولوج إدجار فى (الفصل الثانى، المشهد الثالث). إن لغة إدجار منذ بدأ يلعب دور الرجل المجنون – مملوءة بإشارات إلى عالم الطبيعة، ومن هذه الزاوية فهو يختلف كثيرا عن الكلمات غير الخيالية التى تميز إدموند. ويعرض المونولوج الخاص به لمسات صغيرة كثيرة تبسط للعقل صورة المناظر الطبيعية المرتبطة بالمروج: "التجويف السعيد للشجرة" و"الدبابيس" و"الوخزات الخشبية" و"المسامير"، و"أغصان أشجار العبيثران"، و"القرى الفقيرة الغارقة فى الأمطار"، و"حظائر الأغنام" و"الطواحين". كل ذلك لكى تنتقى سطورا قليلة من المشهد. وفى الفصل الآتى أيضا يساعد حديثه المرتبك بشكل متعمد على خلق جو قوى للطبيعة وأمامنا مثالان:

عبر المخاوض والدوامات والأوحال والمستنقعات

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٥٣)

أو: الذى يشرب حثالة ماء البرك الآسنة الخضراء

وعندما يقول إنه مستعد لأن يواجه الرياح وتعنت السماء

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت١٤)

فإن كلماته تساير تأكيد لير فى المشهد التالى وتفسره:

الأفضل لى أن أهجر كل بيت

وأصارع الهواء القارص

وأصاحب الذئب والبوم

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت٢١١)

وتظهر قوى الطبيعة أيضا فى لغة لير قبل أن تصبح حقيقة مروعـة فـى الفصل الثالث: أيها البرق خفيف الحركة (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت١٦٧)، والبيت التالى بصفة خاصة يوحى بجو المروج:

وأنت أيتها الأبخرة العفنة التى تصعد بها الشمس القوية

ويغنى المهرج:

من يؤدى خدمة لك	وهو يبغى نفعه
ليس إلا تابعا لك	ظاهريا كله
فإذا ما تهطل الأمطار	تلقاه تولى

تاركا إياك فى عاصفة الأنواء تبلى

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت٧٩)

وفى نهاية المشهد يتم الإعلان عن قدوم العاصفة بصورة محددة ستكون هناك عاصفة (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت٢٩٠) يحل الظلام وتزعجنا العواصف السوداء بعنفها (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت٣٠٤)، وفى المشهد التالى لا يظهر لنا لير بشخصه ولكن النبيل يخبرنا بما آل إليه حال الملك:

كنت: أين الملك

النبيل: يصارع العناصر المحتدمة

يطلب من الريح أن تعصف بالأرض فتلقيها فى البحر

أو ترفع المياه بالأمواج حتى تغطى الأرض

وتنتهى الكائنات أو تتبدل فى الفيضان

يشد شعر رأسه الأشيب الذى

تضربه الرياح الغاضبة غير عابئة به فى

هبوبها العنيف وحنقها الأعمى

وهو فى عالم الإنسان الأصغر، إنما يحاول

أن يبز بقصفه الأنواع المتصارعة برياحها ومطرها

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت٣)

والقيمة الدرامية لهذا الوصف الموجز واضحة. وظهور الملك لير فى الفصل التالى يهيمن علينا ويفوق من كل النواحى ما تعودنا أن نراه ونسمعه على

خشبه المسرح، بحيث تكون مستعدين لتلك اللحظة. ومشهد المروج (الفصل الثالث، المشهد الثانى) يحتاج منا أن نستجمع أقصى قوانا الإبداعية الخيالية. وبدون أن نستعد سنفقد القدرة على فهمه.

إن تلميحات لير للعناصر تحول الوصف المنفصل للرجل النبيل إلى حوار درامى حى:

هبى أيتها الرياح وانفخى حتى تصدعى خديك

هبى، اعصفى! أيها الطوفان والأعاصير انهمرى.

حتى تغمر المياه الأبراج وتغرق أعاليها

وأنت يا نيران الكبريت التى تحرق بسرعة

تضاهى سرعة الخواطر، يا طلائع الرعد القاصف

الذى يشطر السنديان. مشطى شعرى الشائب

أنت أيها الرعد الذى يزعزع الكل

اضرب هذه الكرة الأرضية السميكة حتى تصير مسطحة ملساء

صدع قوالب الطبيعة وبعثر جميع البذور التى ينمو منها الإنسان العاق

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت١)

ونلاحظ أن علاقة لير بالعناصر تجد تعبيرا مباشرا فى هذه السلسلة من الصور البيانية. ولا نكاد نستطيع القول إن لير ما زال يتحدث مع المهرج أو مع كنت فإن شركاءه الحقيقيين فى الحديث هم قوى الطبيعة، وهى تصبح فى هذا الفصل – وعن طريق كلمات لير الشخصيات التى تمثل. ومن الممتع أن نذكر هنا أن البواعث الوحيدة لهذه المخاطبة لتلك العناصر قد ظهرت من قبل ولكنها الآن قد

أحرزت دلالة عالمية. وفى الفصل الأول طلب لير من الطبيعة[1] أن تجعل جونيريل لا تحمل إلى الأبد والآن ستصبح البشرية كلها مثمرة ، وسيتحطم كل شئ. ويبدو أن تدمير الرابطة الطبيعية بين الملك وبناته بمثابة تصدع يسرى فى جميع أرجاء الكون[2]. وبالصورة نفسها التى تخطت بها الطبيعة الإنسانية حدودها نرى أن العناصر تتخطى حدودها، وتلك فكرة جوهرية تظهر فى الصور الشعرية مرارا وتكرارا. وهكذا قال النبيل توا: إن المياه بناء على أوامر لير يجب أن تغمر الأرض والأرض يجب أن تغوص فى البحر. وفى نهاية الفصل نجد مرة أخرى صورة بيانية من هذا النوع ويستخدمها هذه المرة جلوستر:

تلك العاصفة التى احتملها رأسه العارى

فى ليلة سوادها من الجحيم لو قدر للبحر أن

يعانى مثلها لارتفع الخضم حتى أطفأ تلك النيران الثابتة (فى السماء)

(الفصل الثالث، المشهد السابع، بيت٥٩)

وتعكس الشخصيات، كل على انفراد، العاصفة بطرق شتى فى هذا المشهد، وبالنسبة للير فإن لها أكبر دلالة رمزية وأكثر مصداقية، ومن ثم فهو يتحدث عن العاصفة فى عقلى. إن ما يحدث فى الخارج يدور فى داخله. ويقف كنت جانبا فهو المراقب الذى يأخذ ملاحظات لكل ما يحدث بمنتهى الخبرة والتأمل:

---

(١) إذا أردت معرفة المعانى المختلفة لكلمة الطبيعة فى الملك لير وفى أدب القرن السادس عشر انظر جون ف دانبى "اعتقادات شكسبير عن الطبيعة، دراسة عن الملك لير"، لندن، ١٩٤٩. إذا أردت تعليقا آخر عن مدلولات الطبيعة فى الملك لير انظر هيلمان سابق الذكر ١١٥، وجورج جوردون "المسرحيات الهزلية لشكسبير ودراسات أخرى"، لندن ١٩٤٤.

(٢) إن الدلالات الرمزية للصور الشعرية التى تخص هذا الموضوع قد أوضحها آربى هيلمان فى فصله عن ثغرة الطبيعة سابق الذكر.

لست أذكر منذ أن بلغت مبلغ الرجال أننى شاهدت

مثل هذه الصحاف النارية. مثل تلك الرعد الفظيع

مثل هذا الصراخ والعويل من الرياح المزمجرة والمطر

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٤٦)

إن قسوة الخلاء فى ليلة كهذه

لا تقوى على احتمالها طبيعة الإنسان

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٢)

ويشير المهرج إلى فكرة العاصفة فى أغنيته الصغيرة:

من كان عنده ولو خردلة من الرشاد فى الريح والمطر

عليه أن يرضى بقسمة العباد

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٧٥)

وفى النهاية يعكس إدجار فكرة الطقس فى العبارة التى تتكرر مرتين، وتهب الرياح الباردة خلال الصفعات العتيقة لورد السياج (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٤٧)، وحتى بعد أن يمر مشهد العاصفة هذا فإنه لا يزال عالقا بالذهن.

ويرجع لير بذاكرته عندما بدأ المطر يبللنى ذات مرة وبدأت أرتعش من شدة الرياح وعندما لم يهدأ الرعد عندما أصدرت إليه الأوامر (الفصل الرابع، المشهد السادس، بيت١٠٢) أو كلمات كورديليا فى المشهد التالى:

أهذا وجه

يليق بأن يعرض لمقاومة الرياح المتصارعة؟.

وللصمود أمام جلجلة الرعد وصواعقه المرعبة

وللوقوف حارسا ممسكينا بهذه الخوذة الرقيقة

أبان طعنات البرق الخاطف المخيف

وهى تتهاوى سريعا من كل صوب

(الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت٣٢)

إن عناصر الطبيعة تساعد على خلق الجو المناسب فقط، بل فحسب، إنها أيضا لها دلالة رمزية، ووظيفة محددة. ويصدق هذا أيضا على الصور الشعرية الخاصة بالحيوانات.

لقد تم التأكيد على ثراء الصور الشعرية عن الحيوانات فى مسرحية "الملك لير"[1]. وهكذا يلخص برادلى تأثير هذه الصور الشعرية عن الحيوانات: وعندما نبدأ فى القراءة فإن أرواح كل هذه الحيوانات تبدو أنها دخلت أجسام هذه الكائنات البشرية كل منها بدوره، وهى فظيعة فى سمومها ووحشيتها وشهوتها وخداعها وقسوتها وفحشها، وهى تعيسة فى ضعفها وفى عريها وعدم قدرتها على الدفاع عن نفسها وفى عماها، والإنسان إذا أمعنا التفكير فهو يتصف بصفاتها. وتوضح لنا الدكتورة سبيرجيون فى تحليلها الدقيق للصور الشعرية السائدة فى الملك لير[2] كيف أن هذه الصور الشعرية تزيد الإحساس بالرعب وبالألم الجسدى لأنها قد تمت

---

(١) تم هذا التأكيد بواسطة: ج كيركمان فى كتابه "شكسبير الجديد: عمليات المجتمع" ١٩٧٧، برادلى فى كتابه "تراجيديا شكسبير" ص٣٤٢، ج ولسون نايت "عجلة النار" ص١٩٤. وإذا أردت تعليقات أكثر على الصور الشعرية عن الحيوانات فى الملك لير، انظر هيلمان ص٩٣ "الجانب الحيوانى فى الإنسان"، كتاب أودرى يورد "القياس بالحيوان فى رسم شخصيات شكسبير" (نيويورك ١٩٤٧) الذى أصبح فى متناول يد المؤلف فقط بعد استكمال هذا الكتاب.

(٢) الصور الشعرية عند شكسبير ص٣٤٢.

صياغتها أساسا فى ظل أحداث غاضبة ومبرحة، ويشرح جى ويلسون نايت فى كتابه عالم الملك لير[1]، وفى الفصل الخاص بلير كيف أن الصور الشعرية الخاصة بالحيوانات تساعد على تصوير النفور من الإنسانية والنفور من موضوعات أساسية أخرى فى المسرحية المأساوية، ومن الممتع لنا أن نتتبع كيف تظهر هذه الصور الشعرية الخاصة بالحيوانات بأعداد وفيرة بدءا من مرحلة محددة فى المسرحية، وذلك فى مشهد المروج فى الفصل الثالث. لقد دبت الحياة فى الطبيعة والمناظر الطبيعية وفى عالم الحيوان بعد فشل الحياة الإنسانية. وقد لجأ الملك العجوز إلى الطبيعة لأن رفاقه من البشر قد نبذوه. ولكن هذا يتضمن الإشارة إلى التأثير المتزايد للعنصر الحيوانى المتدنى على عكس العقل البشرى السقيم والوعى البشرى كما نرى فى الاختلال العقلى للير وفى جنون إدجار. ومع ذلك فيجب علينا أن نميز بين الصور الشعرية المتدنية المنفرة مثل أقوال إدجار وأقوال المهرج وبين الحيوانات الراقية التى تعيش فى الغابة. إن نبوءة لير بأن يكون رفيقا للذئب أو البومة (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت٢١٣) هى إيعاز بأن الحياة سوف تدب فيهم مرة ثانية.

إن سباع الوحش التى يقارن بها البنات باستمرار[2] تظهر دائما دون أية إشارة محددة لشخصيات المسرحية، ولكنها رغم ذلك تحمل المدلول المشار إليه سابقا. وتحمل قائمة إدجار التى تبدو فى غير موضعها هذا المعنى: الخنزير فى حالة سعار، الأسد ينتظر الفريسة (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٩٦)، وكذلك هذه العبارة التى قالها المهرج: إن من يؤمن بأن الذئب أليف، مجنون (الفصل الثالث، المشهد السادس، بيت٢٠). وهناك فكرة أخرى تعبر بها الصور البيانية عن الحيوان وهى: فى مثل هذا الطقس الرهيب حتى حيوانات الغابة سوف يتدهور بها

---

(١) عجلة النار ص١٩٤.

(٢) انظر وقارن برادلى سابق الذكر، ص٢٠٧.

الحال أكثر من الملك لير (الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت١٢)، وسيقدم مأوى للذئاب التى تعوى أو لكلاب الأعداء (الفصل الثالث، المشهد السابع، بيت٦٣، الفصل الرابع، المشهد السادس، بيت٣٦)، وقد رسم لير أيضا صورا شعرية عن الحيوانات عندما أراد أن يقارنها بحالته وهذا أيضا له دلالته:

المرء يهرب من الدب

ولكن إذا لم يكن هناك مهرب منه سوى البحر الهائج

حينئذ يؤثر المرء أن يلتقى بفم الدب

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٩)

وبعد ذلك بفصل واحد ينعت لير بأنه:

رجل طاعن فى السن وقور

لو رآه حتى دب جر من رأسه لاستأنسه مهابة

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٤١)

إن لغة إدجار حافلة بالحيوانات المقززة المتدنية: إن توم المسكين الذى يأكل الضفادع العائمة والضفادع الصغيرة والسمندل والمياه، ويبتلع الفأر العجوز وكلاب المياه الآسنة (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت١٧٣)، والفئران الكبيرة والسمندل والغوريلا (الفصل الثالث، المشهد السادس، بيت٧١) تكمل القائمة. وقصد الكاتب من إدجار ليس فقط عبر مظهره الخارجى بل عبر لغته أيضا - أن يؤثر علينا بصورة من الوحشية والفجور، وفكرة أن لير يقابله فى المروج لها مدلول رمزى. وهو يجد فى إدجار أقصى ما يمكن أن يجده المنبوذ الذى يترك بلا حول ولا قوة أمام الرياح التى لا هوادة فيها. وحالته الخاصة وفوق ووراء كل ذلك عدم أهميته

كرجل وتشابهه مع الحيوان. كل ذلك يصبح واضحا أمام لير[1]. أنت رجل لا يجد مكانا للإقامة، ليس إلا حيوان عار مشتت (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٣).

ومقارنة الإنسان بالحيوان المتدنى تجد تعبيرا له دلالته فى كلمات جلوستر فى المقارنة الشهيرة:

لقد رأيت رجلا مثله أثناء العاصفة ليلة أمس

رجلا جعلنى أشعر بأن الإنسان ليس إلا دودة

نحن فى أيدى الآلهة كالذباب فى أيدى أطفال

طائشين يقتلوننا لمجرد التسلية

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت٣٦)

والكثير من تشبيهات الحيوانات التى ينطق بها المهرج يقصد بهـا التركيـز على أن الإنسان ربما لا يحدث له أقل مما يحدث للحيوان. فعندما يرى كنت فـى المخازن يقول: يربط الفرس من رأسه والكلاب والدببة تربط من رقبتها والقـرود من متنها (ما بين الضلوع وأسفلها)، وأما الرجال فيربطون من أرجلهـم (الفصـل الثانى، المشهد الرابع، بيت٧). وبخلاف ذلك فإن معظم تشبيهات الحيوانات التـى استخدمها المهرج يقصد بها أن تبين كيف أن الحيوانات غير الناطقة رغم افتقارها إلى العقل فإن ما يحدث لها أفضل مما يحدث للإنسان وهى تتصرف بتعقل أكثـر مما يتصرف الإنسان غير الذكى. وحتى الحيوانات لا يمكن أن تكون غبية وتفتقـر إلىالغريزة كما هو الحال مع الملك لير عندما تخلى عن مملكته (انظـر وقـارن: الفصل الأول، المشهد الرابع، الأبيـات ١٧٧، ١٢٤، ٢٣٥، ٢٤٤ الفصـل الأول، المشهد الرابع، بيت٢٦).

---

(١) هذا الموضوع المتكرر فى الصور الشعرية تم تتبعه وتفسيره بواسطة آربى هيلمان.

والتطور الداخلى للير يتم تصويره بصورة شعرية أكثر من تصوير أى شخصية أخرى عند شكسبير[1]. إن التلميح الواسع إلى القوى الأولية للطبيعة فى مشاهد المروج قد كشف عن تغير له دلالته فى شخصية الملك لير. والصور البيانية فى المشاهد التالية التى يصاب فيها الملك بالجنون تعد موضحة للحالة العقلية للملك لير. والصور الشعرية السريعة والتى لا ترتبط كل منها بالأخرى بطريقة منطقية، والتى نسمع لير يقولها، تتفق مع حالة الملك العقلية الشاذة وهى الصورة المناسبة للإدراك والتعبير عن الشخص المختل عقليا. ويقول تشارلز لام، كتفسير لهذه الخطابات الغريبة وخاصة فى الفصل الرابع إن عقله هو الذى ترك مجردا أو عاريا. إن الاختلال العقلى عند لير يجب ألا يستبعد على أنه جنون بسيط. إنه أسلوب آخر للإدراك يرى عن طريقه لير ويتعرف من خلاله على ما أخفى عنه من قبل ما دام فى حالة عقلية سليمة. وهذه الصور هى مكونات الرؤى الداخلية له والتى لم تصل إلى حالة الأفكار. إنها لم تنقل ولم تطلب ولم تربط فى تناسق منطقى لخدمة العبارة الواضحة. وكما أوضحنا فى القطعة الأخيرة فإن ثيمات معينة فى المسرحية موجودة فى الصور الشعرية لكثير من الشخصيات التى يسهم كل منها بدوره فى الإفصاح المتطور عن مغزى المسرحية عن طريق

---

(١) علينا هنا أن نميز بين دور الصور الشعرية فى إظهار سمات محددة فى الشخص وبين وظيفتها فى إضفاء تعبير على تغيره العقلى. وفى حين أن الوظيفة الأخيرة كما وضحناها مسبقا محددة وجديرة بالملاحظة فإن الوظيفة الأولى – وهى وضع سمات الشخص عن طريق الصفات الدائمة للصور الشعرية – أقل أهمية فى الملك لير عنه فى عطيل أو هاملت مثلا.

إذا أردت معرفة سمات معينة فى شخصية لير (اهتماماته المتعددة وتعليمه الكلاسيكى وحبه للمناظر الطبيعية الإنجليزية ومعلوماته عن الصيد والدورات والعمليات الحربية)، كما ظهرت فى صوره الشعرية، انظر إدمون بلندن" دلالات شكسبير فى نقد شكسبير" ١٩١٩–١٩٣٥ تحرير ى برادلى، لندن ١٩٣٧.

الصور الشعرية والأحداث[1].

وكثير من الصور الشعرية فى الفصل الرابع تفهم أكثر إذا ألقى عليها الضوء من المقطوعات السابقة. وفى المشهد العظيم فى المروج نسمع لير صارخا:

دع الآلهة العظيمة

التى تحدث هذا الصخب المرعب فوق رءوسنا

تكتشف من هم أعداؤها الذين يظهرون فزعهم

ارتعد أيها الشقى الذى يضمر فى نفسه جرائم سرية

لم تعاقبه عليها العدالة. وأنت أيتها اليد الدموية

اختبئ يا حانث اليمين أيها المخاتل الذى يدعى الفضيلة

ويرتكب الزنا بين المحارم

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٥٠)

إن الخطايا الأرضية تمر أمام أعين لير الداخلية كصور شعرية تتراءى له، جحود بناته يوصله إلى جحود وخطايا العالم. وفى أول الأمر يصدر حكمه على بناته (انظر وقارن: مشهد المحاكمة الذى لعبه مع المهرج وكنت وهو فى أقصى حالات الجنون (الفصل الثالث، المشهد السادس). ويصبح لير فى الفصل الرابع

---

(١) بخصوص هذه القطع، يقول ى سومر فيل فى كتابه الجنون فى مآسى شكسبير، لندن، ١٩٢٩: ومع ذلك فإن ما يحدث فى الحقيقة هو أن أفكاره الموجودة فى عقله الباطن تجد التعبير السريع فى الكلمات والجمل التى يجب أن تظهر كعوامل ربط يلزم وجودها لتجعل الكلام كله مترابطا ويتم تركها وبصفة عامة فإن أسلوب السعى إلى الحكم على شخصيات شكسبير من وجهة نظر علم النفس الحديث أمر مشكوك فيه.

حكما على كل المخلوقات. ومن القطعة التى اقتبسناها مسبقا توجد علاقـة وثيقـة بالفصل الرابع، المشهد السادس، بيت١٦٥:

أيها الشرطى الوغد، رفع يدك الدموية

لم تجلد تلك البغى؟ اجلد ظهرك أنت

ونجد أن لير، بعد أن عاش فى عالمه الشخصى تدمير الحقـوق الإنسـانية والنظام الإنسانى، يكتسب بصيرة عن الظلـم العـام والتـدهور الأخلاقـى لـدى الإنسانية. ويرى خياله الآن أمثلة لهذا فى كل مكان فى العالم. وحريـة التصـرف تظهر له فى صورة سيدة تبتسم فى تكلف (الفصـل الرابـع، المشـهد السـادس، بيت١١٤). والظلم والكذب يظهران له فى صورة سياج للحكم (الفصـل الرابـع، المشهد السادس، بيت١٥٤)، كما يظهر له الشحاذ وهو يهرب مـن كلـب الفـلاح (الفصل الرابع، المشهد السادس، بيت١٥٨)، ومساعد القسـيس المنـافق، وكـذلك صورة الرداء الرائع الذى يغطى الرذيلـة (الفصـل الرابـع، المشـهد السـادس، بيت١٦٨). وفى حالة الجنون اكتسب لير إدراكا للحقيقـة. إن عينيـه الـداخليتين تخترقان المظهر الخارجى وتصلان إلى طبيعة الأشياء الحقيقية.

وفى الفصل الخامس ينعكس شفاء لير بوضوح فى الصور الشعرية. لقد حلت الأشياء السليمة الرقيقة محل الصور الشعرية المقززة غير النظيفة وأصبحت لغته مترابطة ومتناغمة ولطيفة:

سنكون بمفردنا ونغنى كما تغنى الطيور فى القفص

وحينما تطلبين منى أن اباركك، أركع أمامك

وأسالك الغفران، وهكذا سنعيش

ونتعبد ونروى أساطير الأولين ونضحك

من الفراشات المذهبة

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت٩)

إلا أن هذه الحالة النفسية تعكر عليها التجربة الرهيبة المؤلمة لمقتل كورديليا والنباح الذى تكرر أربع مرات عندما يعود لير ثانية حاملا كورديليا بين ذراعيه بعد أن ماتت. يعود بنا إلى الصور الشعرية عن الحيوانات. وفى السطور التالية يتم التعبير من خلال الصور الشعرية عن طبيعة لير العظيمة القوية مرة ثانية من خلال كلامه:

لو كانت لدى السنتكم وعيونكم

لشحنت بها قبة السماء

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت٢٥٨)

ويحول لير كل مشاعره إلى تعبيرات جسمية. وبذلك تكشف لنا صورة الشعرية قوته الطبيعية الهائلة[1]، أو تكشف لنا الألم الجسمى الشديد إذا كان يعبر عن المعاناة العقلية. وهكذا فإن الصور الشعرية تساعد على التركيز على إيجاع

---

(١) يهدد لير بعد أن أبلغ أن ريجان وزوجها يرفضان الظهور، يهدد بقوله:

مرهما أن يأتيا ويستمعا

وإلا قرعت الطبول أمام باب غرفتهما

حتى تقضى كلية على النوم

(الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت١٨٨)

القلب فى التجربة الروحية التى كان لابد للملك لير أن يمــر بهــا[1]، والصــورة الشعرية السابقة هى الحلقة الأخيرة فى سلسلة تسير مع الدراما بأكملها[2].

---

(١) وربما ينطبق هذا على أشهر الصور البيانية التى استخدمها لير:

أنا مقيد بعجلة النار

بحيث أن دموعى ذاتها تحرقنى

كما لو كانت رصاصا منصهرا

(الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت٤٦)

(٢) لقد تحدثت الدكتورة سبيرجيون عن تكرار الاستعارات والصور البيانية المعبرة عن الألــم الجســدى والتوتر، وهى أول من تحدث فى هذا الموضوع (ص٣٣٨). وهى تتمادى فى هــذا وتعتبــر أن هــذه الصور البيانية عن الحركة الجسمية التى تكون مؤلمة بصفة عامة هى الصور البيانيــة التــى تســتمر هيمنتها فى الملك لير.

الفصل الخامس

كوريولانوس

إن الصور الشعرية في مسـرحية "كوريولانـوس"، بالمقارنـة بمسـرحية "ماكبث" أو "أنطونيو وكليوباترا"، أقل تشابكا وأقل تعقيدا. إنها أبسط وتسـير علـى خطوط قليلة أكثر وضوحا وأسهل استعراضا وأكثر تركيزا. وهي غالبا واضـحة ومختصرة وتصور موضوعا واضحا. وهذا التحديد وتلك البسـاطة فـي الصـور الشعرية تتفق مع التصور العقلي للمسرحية. إن الجو الشبيه بجو الحـرب والعقـل اليقظ النشيط لكوريولانوس وسرعة الأحداث وعدم وجـود المشـاهد التأمليـة أو العاطفية، كل هذه العوامل تجتمع وتخرج لنا فكـرة مـوجزة وواضـحة. ويميـز الوضوح الروماني الحبكة والأسلوب، علاوة على أن الحبكة تتضمن تناقضا شديدا يسهل تمييزه إذ تبدى جليا من خلال الصور الشعرية.

ونرى في كوريولانوس بصفة خاصة أن وظيفة الصور الشعرية في تأكيـد وتكرار الموضوع الأساسي للمسرحية شيء ممتع. فهنا تلقـي الصـور الشـعرية ضوءا كبيرا على وجهة نظر شكسبير بخصوص مشكلة عامة بعـث فيهـا حيـاة دراسية ولا تستطيع أن تصل إلى استنتاجات أو اسـتدلالات لكـل مسـرحية مـن مسرحيات شكسبير بخصوص وجهة نظره الخاصة حيال مشكلات بعينها. ويبـدو أنه يخفي ما يفكر فيه بخصوص الشخصيات. وهذا بالطبع ينكشف لنـا إذا نظرنـا للمسرحية ككل. ونادرا ما يقال ذلك بالتفسير وبصورة مباشرة في قطعة أو أخرى. ولكن في الوقت الذي يندر أن عبر فيه شكسبير عن آرائه في مسرحياته فإنه يعلن

رأيه فى مشكلات معينة بطريقة غامضة. والصور الشعرية هى إحدى الطرق الغامضة الأكثر تأثيرا التى يستخدمها لهذا الغرض.

والتناقض بين شخصية كوريولانوس المتسلط ونناءة الرعاع يتم عرضه بسلسلة من الصور الشعرية التى تكشف فى الوقت نفسه كراهية شكسبير الشديدة للجماهير وللغوغاء الذين لا يمكن أن نثق فيهم.

ومن بداية الفصل الأول يستخدم كوريولانوس تشبيهات مبنية على الموضوع الأساسى للمسرحية وتنبه فى الوقت نفسه لما سوف يحدث فى الفصول التالية:

فمن يثق بكم

ويحسبكم أسودا يجدكم نعاجا

من يخالكم ثعالب يجدكم أوزا فأنتم قوم

لا يركن إليكم ولا يوثق بكم إلا كما يوثق

بالفحم المشتعل الذى وضع على الثلج والبرد الذى وضع تحت الشمس

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١٧٤)

فمن يعتمد على عونكم

يسبح بأجنحة من رصاص

ويقطع شجرا بقش

(للفصل الأول، المشهد الأول، بيت١٨٤)

ويحذر كوريولانوس فى الفصل الثالث السناتور بتأكيد أكثـــر مـــن ســـموم الرعاع:

إننا بتملقنا للعامة تلقاء المجلس

نبذر بذور الثورة والوقاحة والفتنة والعصيان

فى وقت عملنا فيه بأنفسنا لصالحهم حرثا وبذرا ونثرا

وباختلاطهم معنا لم ندخر فضلا ولا قوة إلا منحناها للسائلين

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت٦٩)

إن خيال العقل الباطن لدينا ما زال متـــأثرا أكثـــر بالاســـتعارات المتعـــددة القصيرة، والأسماء التى تميز الرعاع. هذه الصفات يمكن أن توجد فى كل صفحة تقريبا. وإذا نظرنا إليها ككل فإنها تمثل رسم الشخصيات المركزية عـــن طريـــق الصور الشعرية التى كان يجربها شكسبير.

ومن أسماء الحيوانات التى استخدمها الكاتب لينعت بهـــا الرعـــاع الكـــلاب والقطط والأرانب البرية والغربان وأسماك البلمة والماعز. وكل هـــذه الحيوانـــات (وبعضها يتكرر ذكره كثيرا) يتم تمثيلها على أنها كائنات جبانة يـــتم اصـــطيادها، وهى لا تعرف إلا الشره فى الطعام، ويمكن حبسها وإصدار الأوامر إليها وتضرب كيفما يريد صاحبها... إلخ. وهناك أيضا أسماء نادرة مثل العناقيد (الفصل الرابـــع، المشهد السادس، بيت١٢٢). والتفريخ المتكاثر (الفصل الثـــانى، المشـــهد الثـــانى، بيت٨٢). والحصبة التى نزدريها تستفزنا (الفصل الثالث، المشهد الأول، بيـــت٧٩) والجرب (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١٦٩). والاشمئزاز من الرعاع يجـــد التعبير عنه فى تلك الصورة الشعرية الخاصة بالمرض وهو واضح فـــى صـــفات مثل العفن الزائد (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٣٢٠) والنتن العفـــن (الفصـــل

الخامس، المشهد الأول، بيت٢٦،٣١) والسوقيين المقززين (الفصل الأول، المشهد التاسع، بيت٧). ويمكن استكمال هذه القائمة بصفات مثل وحش (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٢٦٥)، والحيوان الذى له رءوس كثيرة (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت١). والعبيد الذين يلبسون الصوف (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٩) والجزئيات غير المتكاملة (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٢٦٦). والخرق (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٢١٢).

ولابد أن شكسبير قد لفت انتباهه شراهة الرعاع بصفة خاصة لأن هذه الصفة يؤكد عليها مرارا وتكرارا، وهكذا نجد أن كوريولانوس يزداد غضبه فى المشهد الأول من المسرحية ويصيح قائلا:

زعموا أنهم جائعون وضربوا المثال

بأن الجوع يهدم جدرانا قدت من حجر

وأنه قد آن للكلاب أن تأكل

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٢٠٩)

وإذا لم يوضع الرعاع بواسطة السناتور فى وضع مهيب فإنهم طبقا لعبارة كوريولانوس – سوف يأكلون بعضهم بعضا (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١٩٢)، وحبهم مثل شهية رجل مريض (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١٨٢).

ونعود الآن لنترك هذه الصور الشعرية للازدراء والاشمئزاز إلى ما يناقضها .وهى الصور التى تصف كوريولانوس. إن إعجاب شكسبير بالرجال العظماء الأبطال هو الذى يجعله ينعتهم بصور شعرية تشير إلى الجرأة والقوة. وظهورهم على المسرح بشكل مؤثر ينم عن الانتصار ويجد صداه وتأكيده فى

الصور الشعرية، فأنطونيو وقيصر وعطيل هـي أمثلـة لهـذا الفـن فـي رسـم الشخصيات وكان أقواهم أنطونيو. وكوريولانوس مثال آخر لـه أهميتـه. وعلـى عكس الحيوانات الفزعة التى لا أهمية لها، والتى يوصف بها عامـة النـاس فـإن هناك الحيوانات الجسورة الراقية كرمز للطبيعة البطولية لكوريولانوس. إنه تنـين (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت٣٠) هو نسـر (الفصـل الخـامس، المشـهد السادس، بيت١١٥). إنه جواد (الفصل الأول، المشهد التاسـع، بيـت١٢)، ونمـر (الفصل الخامس، المشهد السادس، بيت٣٢). وتشبهه فولومنيا بالدب الذى يهـرب من الأعداء كالأطفال (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٣٤). ويشبهه أوفيـديوس بصقر السمك الذى يلتهم السمك وفقا لقوانين السيادة الطبيعية (والسمك هنا يقصد به روما) (الفصل الرابع، المشهد السابع، بيت٣٥). وهناك صـور شـعرية أخـرى تكشف عن شخصيته الرهيبة التى تميل إلى الحرب والمنتصـرة التـى لا ننكـر هيمنتها علينا. وهو يكافح كحصاد عليه أن يحصد كل المحصول وإلا لن ينال أجره (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٣٩). وتأثير شخصيته علـى جنـود الطيـران يوصف كما يلى:

وبذلك خضع الجند له ولانوا

كما لانت الحشائش

أمام سفينة مشرعة

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١٠٩)

وهكذا صورت فولومنيا مجيئه بقولها:

فهو يزجى ضخبا بين يديه ويخلف من ورائه دموعا

فالموت ذلك الملك القاتم فى ذراعيه المفتول يقوم

فإذا رفعه هوى والموت فى أعقابه

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت١٧٣)

وهو إله بالنسبة لجنوده، شيء لم تصنعه الطبيعة:

إنه الههم فهو يقودهم كأنه خلقه إله آخر

يصور الإنسان فى صورة أبدع وأكرم

ممن خلق الناس جميعا

(الفصل الرابع، المشهد السادس، بيت٩٠)

ومن الناحية الأخرى فإن شكسبير يعادل هذه الصور العظيمة بنوع آخر من الصور الشعرية يبرز عن طريق المبالغة التهكمية وجهة نظر نقدية أكثر. إن مينينيوس هو الذى يصف كوريولانوس بالكلمات الآتية:

عندما يمشى يتحرك كالآلة، وترتعد الأرض عندما يطأ بقدمه عليها وفى إمكانه أن يخترق الدرع بعينيه وحديثه كدقة القدر وندندنته كالبطارية. وهو يجلس فى حالته هذه كشىء يتجه إلى الإسكندر. إنه لا يطلب من الله شيئا سوى الخلود والسماء كى يعتلى عرشها (الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت١٩). وبالتأكيد فإن هذا رد فعل نهائى لطبيعة كوريولانوس الطاغية التى كشف عنها المصير التراجيدى من خلال الأحداث. وفى الفصول الأولى كان الهدف من الصور الشعرية إظهار عظمة كوريولانوس بقدر المستطاع كما يتضح من المقطوعة التالية:

لقد تخلوا عنك يا مارشيس

فلو أن حجرا كريما كان فى حجمك

لكان دونك مكانة وأقل منك قدرا

لقد كنت جنديا كما يهوى الحكيم كاتو

لا صارما عنيفا فى الطعن والضرب فحسب

بل بنظراتك المخيفة وصوتك

الذى يوقع الرعب ويشبه الرعد ترتعد منك

فرائص الأعداء وتميد الأرض كأنما اصيبت بالحمى

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٥٥)

فى رسم شخصيات مفهومة كهذه يقدم لنا شكسبير خصوبة غير عادية فى الإبداع. وتشتق الصور الشعرية تقريبا من كل حى: إن كوريولانوس زهرة المحاربين (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٣٢)، الصخرة، شجرة البلوط التى لا تهزها الرياح (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت١١٧) علامة من علامات البحر العظيمة (الفصل السابع، المشهد الثالث، بيت٧٣)، يزيد مثل البحر (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١٠٣)، إنه شىء مصنوع من الدماء (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١١٣)، سفيه يسمى طابع الموت (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١١١) النبلاء انحنوا مثلما ينحنون أمام تمثال ملك الآلهة (الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت٢٨٢). ويقارن حتى بهرقل: إنه سيهز روما تحت سمعك كما هز هرقل شجر الفاكهة الناضجة (الفصل الرابع، المشهد السادس، بيت٩٨). ونقرأ ما يلى فى مقطوعة أخرى:

إنه لاتقبل أن يتملق الآلهة لينال صولجانا

إلا يداهن إله السماء (المشترك) ليستمد

منه القوة، قوة الرعد

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت٢٥٦)

وأمام والدته يظهر كمقلد ومضاه للآلهة (الفصل الخامس، المشـهد الثالـث، بيت١٤٩). وأخيرا يطرى شكسبير فى مدحه. وهذا ما يفعله الكاتب من حين لآخر لكى يميز الملوك والقواد العظماء. ويقول إنه كوكب (الفصل الثانى المشهد الثـانى بيت١١٨). وبعد وفاته تلخص كل تلك الصفات فى هذه السطور الرائعة:

الرجل رجل نبيل وشهرته

تحتضن هذه الدنيا جميعا

(الفصل الخامس، المشهد السادس، بيت١٢٧)

وفى الواقع أن شكسبير حقق فى هذه المسرحية ما قاله أحد العوام بمـرارة: تتحدث كل الألسنة عنه (الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت٢٢١). إن كوريولانوس حاضر فى كل مشهد وتنعكس شخصيته تقريبا فى كل لفظ تنطق بـه الشخصـيات الأخرى.

وقد بدأت تقنية رسم الشخصيات للبطل بواسطة الصـور الشـعرية التـى تستخدمها الشخصيات الأخرى، بدأت من الصور البيانية للحيوانات التـى تحـيط بشخصية الملك ريتشارد الثالث، ولكن بدءا من ريتشارد الثانى نستطيع أن نلمـس كيف اتسع مدى هذه الصور البيانية. ومع ذلك ظهرت تشـبيهات معينـة مـرارا وتكرارا ويمكن ملاحظتها فى جميع المسرحيات التاريخية: رمز الشمس أو الـنجم

الذى يمثل الملك. والصور الشعرية عن النباتات أو الصورة البيانية للسفينة التى تمثل الوجود الإنسانى. ونجد فى أنطونيو وكليوباترا أن الصور البيانية عن الضوء وعن الكون والتى ترسم شخصية أنطونيو يتم ربطها مع الرموز المصاحبة للكارثة العامة.

وبذلك تعد مسرحية "أنطونيو وكليوباترا" هى القمة فى دمج استخدام رسم الشخصيات مع الصور الشعرية الرمزية. ولكن كوريولانوس تمثل إنجازا من زاوية أخرى لأن شكسبير لم يكرم البطل بمثل هذه الثروة فى الصور الشعرية كما فعل فى مسرحية كوريولانوس. إن وجود كوريولانوس فى كل مكان يحدث تأثيرا قويا جدا فى هذه المسرحية من الناحية الدرامية. إن مثل هذا التواجد للبطل فى دراما شكسبير لا يمكن تصويره ببساطة بوضع قائمة بكل القطع التى تشير إلى البطل. مثل هذا الحصر سيظل تقريبيا بصورة أو بأخرى. وبهذه الطريقة نستطيع على أكثر تقدير أن نتكهن بشىء سيظل دائما سرا خفيا.

الفصل السادس

أنطونيو وكليوباترا

لقد وجدنا في الفصول الأولى أن الصور الشعرية التي تخلق الجو العام بدأت تعبر عن أشياء مجردة. ونلاحظ الآن عبر مسرحية "أنطونيو وكليوباترا" أن الصور الشعرية التي اختيرت للتعبير عن الأفكار المجردة مستمدة من جو المسرحية. ولنضرب مثلا لذلك: يشكل البحر عنصرا مهما لسيناريو هذه المسرحية المأساوية، فالبحر يقع بين الموقعين الرئيسيين للأحداث، مصر وروما، والمعارك تدور رحاها فيه، ويعبره بصورة مستمرة كل من أنطونيو وقيصر وعن طريق التلميح والإشارة يتواجد البحر دائما في الذهن. ولكن شكسبير يرفع من شأن جو البحر الغريب المتواجد في كل مكان، بخلق استعارات للتعبير عن أشياء مجردة، تنتسب للبحر ولمصطلحات البحرية ويبسط قيصر تقلب الذوق الشعبي فيشير إلى البحر والحياة البحرية عدة مرات:

إن من يلعنه السلطان لا يجتمع له الحب

حتى يفقد كل ما يؤهله للحب. يفتقده الناس فتتعلق

به القلوب. إن الجماهير لتشبه الزهرة الطافية

على مجرى المياه تروح وتغدو ويتلاعب بها المد

كيف يشاء حتى يدلخلها الفساد من كثرة الحركة

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٤٣)

وترى الشيء نفسه عندما يقول إينوبارباس: إن عقلي يسير مع الرياح ضدي (الفصل الثالث، المشهد العاشر، بيت٣٦). وعندما يرى أنطونيو وقد استسلم للقدر بعد أن تسربت المياه للسفينة وكان لابد لها أن تغرق (الفصل الثالث، المشهد الثالث، عشر بيت٦٣). أو عندما يقارن أيوفرونيوس نفسه بالندى في الصباح ويقارن أنطونيو بالبحر العظيم (الفصل الثالث، المشهد الثاني، عشر بيت١٠). وكذلك نجد صورة بيانية أخرى تخلق الجو بهذه الطريقة غير المباشرة عندما يتحدث إينوبارباس عن دموع كليوباترا، نحن لا نستطيع أن نسمي رياحها ومياهها تنهدات ودموعا. إنها زوابع أكبر مما تذكره تقارير تقويم البحر (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت١٥٢). وعندما يحذر أنطونيو ليبيدوس قائلا: ابتعد يا ليبيدوس عن هذه الرمال السريعة لأنك سوف تغرق (الفصل الثاني، المشهد السابع، بيت٦٥) وتحتوي القطعة الأخيرة على قيمة درامية تهكمية أيضا. لأن أنطونيو كما سمعنا سيطلق عليه تعبير سفينة غارقة في الفصل التالي وهو تلميح لطيف لهبوط منحنى الحظ عنده. ويستعمل أنطونيو أيضا مصطلحات مستمدة من البحر مع كليوباترا عندما يقول:

أنت تعرفين يا ملكة مصر حق المعرفة

أن قلبي كان متعلقا بك أينما كنت

وأني سأسير وراءك حتما

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت٥٦)

وتقابلنا المصطلحات البحرية حتى في الكلمات التي قيلت بعد وفاة أنطونيو:

وما قاد البشر روح

أنبل من روح أنطونيوس

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت٣٢)

ونحن مدينون للدكتورة سبيرجيون لأنها وضعت الصور الشعرية في "أنطونيو وكليوباترا" فى قوائم تؤثر على الفكرة الأساسية للمسرحية، واتساع العالم والإدراك الهائل للقوة من جانب الشخصيات، وهو الذى يرتقى بشخصيات هؤلاء الحكام العظماء إلى مستوى أنصاف الآلهة. وبصفة عامة فإن هذه الصور الشعرية تؤدى وظيفتين: فمن الناحية الأولى هى وسيلة للتعبير عن عظمة أنطونيو، ولكنها فى الوقت نفسه تخلق جوا بترسيخ الصورة البيانية فى أذهاننا وهى صورة المحيط المتسع والعالم الفسيح الذى لا يمكن تحديد أبعاده:

أنا الذى شطرت الأرض بسيفى أربعا، وبنيت الجوارى

الراسيات على الأمواج أوقيانوس الخضراء

كأنها المدائن

(الفصل الرابع، المشهد الحادى عشر، بيت٥٨)

إن المناظر الطبيعية داخل الوطن تعيش فى حياة الناس، وحيث إن مثل هذه التعبيرات تظهر لنا طبيعية تماما وفى مكانها الصحيح فإننا بصفة عامة نكون غير مدركين لحقيقة أنها تخلق جوا.

ومن الأمثلة البارزة استخدام شكسبير للنيل الذى يدخل فى الدراما العلاقة الودودة بين الشخص والمشهد[1]. وذلك عن طريق المخلوقات والثعابين والحيات. ونلاحظ أنه فى لحظات الانفعال الغاضب ترى كليوباترا النيل وبه الأفاعى. وهكذا تستقبل كليوباترا فى هذا المشهد الرسول الآتى من روما ومعه الأخبار ثلاث مرات وهى تمتلئ بالغيظ، وتحيى الرسول:

---

(١) إذا أردت ملاحظات إرشادية عن دلالة الصور الشعرية عن النيل، انظر أيضا ج ورلسون نايت، الموضوع الإمبراطورى، ١٩٣١.

كان ينبغى أن تنقض علينا ربة الانتقام تتوج رأسها الثعابين

(الفصل الثانى، المشهد الخامس، بيت٣٩)

ثم تلعن مصر:

فلتبتلع مصر أيها النيل وليتحول

أهلها الودعاء إلى أفاع سامة

(الفصل الثانى، المشهد الخامس، بيت٧٧)

غاص نصف مملكتى فى مياه النيل وغدا

حوضا تتكاثر فيه الأفاعى ذات القشور

(الفصل الثانى، المشهد الخامس، بيت٩٤)

وهذا الباعث يراود عقلها مرة أخرى عندما يشك أنطونيو فى حبها له (الفصل الرابع، المشهد الثالث عشر، بيت١٦٤)، وتقول مرة أخيرة عندما تواجهها فكرة احتمال أسرها ووضعها فى سجون روما:

إنى لأوثر أن تضمنى حفرة بمصر

تكون مثوى الرفيق، أو أرقد على طمى النيل

عارية الجسد ينهشنى ذباب الماء

نهشة للجيف

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٥٨)

وتظهر فكرة الثعبان أيضا فى المحادثة بين ليبيدوس وأنطونيو على سطح

سفينة بومبي. إنهما يتحدثان عن فيضان النيل[١]، وخصــوبته. وتــدخل كليوبــاترا كثعبان فى طمى النيل كما لو كانت قد ولدت وسط هذه المناظر الطبيعية:

ليبيدوس: أعندكم فى مصر ثعابين عجيبة

أنطونيو: نعم يا ليبيدوس

ليبيدوس: ويقولون إن ثعابين مصر تولد من الطين بفعل

الشمس. وهكذا الحال مع التماسيح

(الفصل الثانى، المشهد السابع، بيت٢٧)

إن استخدام هذه الصورة البيانية يحدث من بداية الفصل الأول عندما تتخيــل كليوباترا أن أنطونيو يخاطبها: أين ثعبانى، ثعبان النيــل القــديم (الفصــل الأول، المشهد الرابع، بيت٢٥). والآن يكتسب هذا التتابع فى الصور الشعرية قوة درامية مناسبة للمقام عن طريق انتحار كليوباترا فى النهاية بواسطة إحدى حيات النيل:

كليوباترا: أجئت بثعبان النيل الجميل

الذى يقتل دون ألم؟

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٢٤٤)

وهكذا فإن الصور الشعرية عند شكسبير التى يبدو هدفها لأول وهلة خلــق جو المسرحية، تحقق أكثر من هذا، وترتبط رمزيا بالشخصيات وتسهم فــى فهــم الذات وفى التعبير عن المشاعر.

---

(١) مما يثبت الدلالة القوية لهذه الصورة البيانية، أن هارلت فى تصويره لشخصــيات المســرحية ينتهــى بالكلمات الآتية: إن عبقرية شكسبير قد بعثت فى المسرحية بأكملها ثراء لغويا مثل فيضان النيل وربما لم يكن يدرك حقيقة أن هذه الصورة البيانية نفسها تظهر فى المسرحية (شخصيات مسرحيات شكسبير، لندن ، ١٩١٧-١٩١٨ الفصل الخاص بمسرحية أنطونيو وكليوباترا).

ويصبح هذا المعنى الرمزى لتتابع صور شعرية معينة واضحا عندما نكتشف كيف أن الموضوع الأساسى للمسرحية وهو سقوط العاشقين يتم التعبير عنه بالاستعارات. ومن البداية نجد صورا بيانية لأنطونيو تبين علاقته بالنجوم وتؤكد مساواته بالآلهة. ففى البيت الثانى من المسرحية نقرأ ما يلى:

وقد كانت عيناه الجميلتان تلكما تبرقان

على حشود الحرب وجنود الوغى

كأنهما عينا مارس المدرع

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٢)

"إنه هرقل الرومانى" (الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٨٤)، إله المشترى (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت١٠)، وعندما يقارن نفسه بالشخصيات الأسطورية[1] نجد تصويرا لهذا التقدير العظيم للذات. ويعبر إينوبارباس عن طبيعة شخصيته المضيئة بالكلمات أنه سوف يحدق فى وجه البرق (الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت١٩٥).

ثم يقول ليبيدوس:

لا أظن أن فيه من الرذائل السوداء

ما يطفئ كل فضائله

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٢)

---

(١) هذه الصور البيانية بصفة خاصة هى مثال جيد للرسم الذاتى للشخصيات فى المسرحية بواسطة التشبيه الذى سوف نصادفه فى المسرحيات الأخيرة (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت٤٥)، (الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت١٢٧). انظر وقارن أيضا (الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت٤٨، الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت٤٤).

إن مديح كليوباترا فى الفصل الأخير يزيد من هذا الأثر. وتندمج البواعث المختلفة هنا فى رسم رائع للشخصيات:

وكان وجهه جميلا كالسماوات

تتعلق فيها الشمس والقمر

وجرى كل فى فلكه فأضاء كرة الأرض

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٧٩)

وهذا التتابع للصور الشعرية التى تصف طبيعة أنطونيو يندمج الآن مع تتابع تعبيرات استعارية تمهد لسقوط أنطونيو وتصاحبه. ومثلما كان أنطونيو نفسه يفهم على أنه يشارك مع طبيعة الضوء، فإن موته أيضا يبدو على أنه إطفاء لهذا الضوء[١]. وكان يبدو متحالفا مع النجوم ومن ثم فهى تصبح مظلمة عند موته. وتظلم الدنيا كلها. وبدءا من الفصل الثانى نشاهد تلميحا لإمكانية حدوث ذلك، إمكانية أن يأفل نجم أنطونيو فى يوم من الأيام. إن العراف هو الذى يقول ذلك لأنطونيو: "إن بهاءك يتراجع عندما تشرق شمس قيصر" (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت٢٧).

وفى الفصل التالى تحمل كلمات أنطونيو تنبؤا بالمستقبل: لقد تقهقرت فى العالم لدرجة أننى ضللت طريقى إلى الأبد (الفصل الثالث، المشهد الحادى عشر).

وبعد ذلك بمشهدين نجد تلميحا آخر يسكن الضوء عندما يقول أنطونيو:

وقد غاب نجم سعدى الذى كنت أستهدى به

---

(١) يذكر ج ويلسون نايت هذه النقطة أيضا ولكنه يتناولها بطريقة مختلفة فى موضوع "التشيم الإمبراطورى" (سابق الذكر).

من قبل وأفلت من مداره وهوت نيرانه

فى عرصات الجحيم

(الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت١٤٥)

ثم يقول ثانية:

يا قمر الأرض

لقد دخلت الآن فى المحاق

وهذا نذير بمصرع أنطونيوس وحده

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، عشر بيت١٥٣)

وإشارات أنطونيو للشمس والقمر والنجوم، تفهم أيضا على أنها تعبيرات تدل على إدراك العلاقة مع الأجرام السماوية. وهذه الالتماسات تتزامن مع الصدمات الكبرى، لإحساسه بالأمن الأرضى: أيها القمر وأيتها النجوم! (الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت٩٥). أيتها الشمس، لن أرى ضوءك الساطع ثانية (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت١٨)، وهذه الصورة البيانية ترتبط بمناشدة أخرى للشمس تقولها كليوباترا:

أيتها الشمس، أحرقى الفلك الذى تسبحين فيه

حتى ينطفئ مدارك فتظلم الشطآن[1]

(الفصل الرابع، المشهد الخامس عشر، بيت٩)

إن تناسب وتوافق هذه الصورة البيانية مع الحدث واضح لأن أنطونيو المصاب إصابة قاتلة ينسحب إلى الداخل فى تلك اللحظة.

---

(١) يذكر الظلام هنا فقط لأن الشخص الذى يتخلف يضل الطريق بسبب الظلام.

وفى الفصلين الآخيرين تصبح هذه التلميحات والصور البيانية أكثر شـيوعا وهى التى كانت تنذر بقرب سقوط أنطونيو مع وجود بشائر حلول الظـلام، وفـى الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، نرى مشهدا مهما بين أنطونيو وإيروس يتخيل فيه أنطونيو أنه يرى فألا سيئا بحلول موته فى صور السحب:

لقد رأيت يا إيروس هذه الأمارات

إنها أطياف الغروب السوداء

(الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت٧)

ولكن الحارسين أيضا اختارا تلك اللغة عندما كان موت أنطونيو

لقد هوى النجم

وبلغ الزمن نهايته

(الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت١٠٦)

وبعد ذلك بمشهد واحد تستخدم كليوباترا صورة بيانية عن المصـباح الـذى ينطفئ:

انظرن يا نساء

إن تاج العالم يهوى

(يموت أنطونيوس)

(الفصل الرابع، المشهد الخامس، عشر بيت٨٥)

وفى الفصل الخامس نجد رمزا آخر للنور مع أنطونيو:

انتهى يا سيدتى النبيلة، ولقد انقضى يومنا المضىء

ونحن سائرون إلى حياة الظلام

(الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت١٩٣)

ومن الناحية الأخرى فإن هذه الرمزية مع الضوء تستخدم أيضا عند الإشارة لموت كليوباترا، وهى التى ظهرت لأنطونيو كنهار العالم (الفصل الرابع، المشهد الثالث عشر، بيت١٣).

وظهرت لرئيس الاجتماع كنجم شرقى (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت١٣٠) يدرك أنطونيو عند موتها أنها كانت نورا انطفأ:

أما وقد خبا سراج حياتى

(الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت٤٦)

إن النور الذى ينطفئ كان دائما رمزا للموت عند شكسبير[1] .

والمقارنة مع الأمثلة المبكرة توضح لنا إلى أى مدى تطورت الصورة الشعرية مع امتداد هذا الخط. وفى "هنرى السادس" يعلن مورتيمر قبل وفاته:

وخمد النور فى عينى نظير سراج شح زيته

وكاد ينطفئ وأرهق كفى الهزيلتين

("هنرى السادس"، الفصل الثانى، المشهد الخامس، بيت٨)

بينما يتحدث بلانتا جينت عن موته بالطريقة المعتمدة نفسها، والتى تتفق مع الظروف:

---

(١) "ريتشارد الثانى"، الفصل الأول، المشهد الثالث، بيت٣٢١، "كوميديا الأخطاء"، الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت٣١٥، "هنرى السادس"، الفصل الثانى، المشهد السادس، بيت٣، "كل ما تكون نهايته جيدة يكون جيدا"، الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٥٩، "روميو وجولييت"، الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٩٦.

هنا انطفأ مشعل وجود مورتيمر

(الفصل الثانى، المشهد الخامس، بيت١٢٢)

وفى التراجيديات تصبح للصور الشعرية الوصفية صورا شعرية درامية[1]. والفكرة نفسها تنطبق الآن على الدوافع الطبيعية للشخصيات ويتم اعتبارها كملامح عضوية لسير الأحداث ويكفينا هنا مثالان: قال ماكبث "انطفئى أيتها الشمعة الصغيرة"، وقال عطيل "أطفئ النور، ثم أطفئ النور" (الفصل الخامس، المشهد السابع، بيت٧). ولم يحدث فى أى مسرحية أخرى ما حدث فى أنطونيو وكليوباترا: أن هذا الرمز لظلام الموت ارتبط ارتباطا وثيقا برسم الشخصيات. هذه الصور البيانية ممكن أن يقال عنها ببساطة إنها رمزية، وهى تكشف أن شكسبير كان ينظر إلى حياة الشخصيات العظيمة على أنها تتوافق مع القوى الكونية. إن الأحداث الكونية والأحداث الإنسانية متوازية فى أنطونيو وكليوباترا. وما نجده فى مجال ما لابد أن له مقابلا فى المجال الآخر.

ويتفشى الإعداد الدرامى للأحداث القادمة التى تلعب فيها الصور الشعرية دورا عن طريق إحساس شديد بالمصير. إن حياة عظيمة كحياة أنطونيو لها منحنى خاص بالمصير والمستقبل وبالنهاية المحتومة. والمقطوعات العديدة التى تشير إلى الحظ تصور هذا. فى بداية المسرحية يظهر الحظ بطريقة أكثر عشوائية (الفصل الأول، المشهد الثانى) يظهر فى المحادثة بين العراف والوصيفات من النساء وهن اللاتى يخبرهن بالنبوءات. ومع ذلك ففى الفصل التالى يسأل أنطونيو العراف قائلا:

أنطونيو: خبرنى يا عراف: أينا سيسطع نجمه أكثر من الآخر؟

---

(١) عجلة النار لندن ١٩٣١.

أنا أم قيصر؟

العراف: قيصر. ولهذا لا تبقى بجواره يا نطونيوس

إن روحك وهى ملاكك الحارس روح نبيلة

باسلة شماء لا تبارى، أما روح قيصر فليست

على شىء من هذا ولكن هذا الملاك الحارس

الذى يحفظك إنما يتكمش جزعا كلما اقتربت من قيصر

فباعد بينك وبينه ما أمكن ذلك

(الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت١٦)

وتبدو كلمات أنطونيو بالموافقة، والتى تلى ذلك، غريبة: هل هو أنت أم الحظ؟ لقد قال الحقيقية (الفصل الثانى، المشهد الثالث، بيت٣٢). ومن الآن فصاعدا سوف يسير الحظ فى صف أنطونيو.

والصور الشعرية المرتبطة بالحظ ربما تساعد فى توضيح المعانى المختلفة لكلمة الحظ عند شكسبير. وفى مسرحياته رغم أن مثل هذا التفسير المبنى على الصور الشعرية لابد بالضرورة أن يكون ناقصا. ولو افترضنا مثلا أن أنطونيو يصرخ بعد أن ظن أن كليوباترا تخونه ويقول:

هنا يفترق أنطونيوس وحظه

فيمضى كل فى سبيله

(الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت٢٠)

فإنه من الزيف أن نستدل من هذه القطعة على أن الحظ يقصد دائما الحظ الحسن الذى يتخلى عن البطل عندما يقوم بالدور المنوط به فى الحياة.

ونحن من حين لآخر نصادف إدانة للحظ، إن السمة الغريزيــة فــى تقــدير الذات عند شخصيات شكسبير العظيمة تجعلهم يحتمون ضد الحــظ عــدة مــرات ويسخرون منه وقد يعتقدون أنه قد قهر. ومثل هذه القطع من الطبيعى أن تحتــوى على تورية أو تهكم عندما يعرف الجمهور أن منحنى القدر يتجه إلى أسفل:

أنطونيو:

إن طالعى المتقلب لعلى يقين بأنه كلما هددنى بالتعاسة

والشقاء كلما سخرت أنا منه واستخففت به

(الفصل الثالث، المشهد الحادى عشر، بيت٧٣)

كليوباترا:

بل دعنى أتحدث: ويعلو سبابى

لربة الحظ البغى الخئون

فتستشيط غضبا وتحطم عجلتها الدوارة

(الفصل الرابع، المشهد الخامس عشر، بيت٤٣)

إن ولاء الآخرين لرجل عظيم لا يبدو فقط كإخلاص لشخصه، بل هو فــى الوقت نفسه التزام بنجم الحظ عنده. وإذا بدأ هذا النجم فى الأفول تــزول الرابطــة بين الخادم الأمين وسيده. وتبدو هذه الخيانة فى كلمات إينوبارباس الــذى يرتفــع ولاؤه الشخصى فى البداية، ولكن ينتهى به الأمر إلى التخلى عن أنطونيو:

أما أنا فسأتبع أنطونيوس

فى هزيمته

وإن كان صوت العقل ينهانى عن ذلك

(الفصل الثالث، المشهد العاشر، بيت٣٥)

والكلام نفسه ينطبق على كلمات ميناس عند تلميحه لبومبى (الفصل الثانى، المشهد السابع، بيت٨٨). وأما عبارة ديكريتاس (الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، بيت٣)، واعتماد الإنسان على الحظ تعبر عنه كلمات إينوباربـاس عندما يقول:

إنى لارى ألباب الرجال

تتبع حظهم فى الحياة

(الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، بيت٣١)

وأخيرا نقول إن الحظ وليس الإنسان نفسه هو الذى يفسد الآخرين، ويصيح أنطونيو قائلا:

إن محنتى قد أفسدت

أوفياء الرجال

(الفصل الرابع، المشهد الخامس، بيت١٦)

ويوضح ج ولسون نايت فى فصله المضىء عن هذه المسرحية كيف أن أنطونيو وكليوباترا يتبادلان السمات الشخصية نفسها. وعندما ننتهى من قراءة المسرحية المأساوية كلها فإننا نرى أمامنا الصورة المشرقة متعددة الألوان للملكة المتغيرة، فهى تارة عاشقة، وتارة جارية، وتارة أخرى ملكة محبة. إن هذا التنوع الذى لا ينتهى (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت٢٤١) يمكن استيعابه من التعبيرات المختلفة التى تصف كليوباترا. وعلى أدنى المستويات تبدو كلقمة لذيذة يشتهيها كل فرد:

لقد كنت لقمة لذيذة حية أمام كل فرد

(الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت٣١)

هى تقول عن نفسها ويعود أنطونيو إلى تلك الصورة البيانية:

لقد وجدتك حين جئت كاللقمة الباردة

على مائدة قيصر القتيل

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، عشر بيت١١٦)

وحسب كلام إينوبارباس فهى الطبق الشهى المصرى الذى يفضله أنطونيو (الفصل الثانى، المشهد السادس، بيت١٣٤)، وهى تظهر دائما كساحرة (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت٣٠). ويصرخ أنطونيو ويسميها جنيته العظيمة (الفصل الرابع، المشهد الثامن، بيت١٢)، وغجرية (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت٢٨)، وساحرة (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت٤٧). وهو نفسه يبدو كمهرج لمومس (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت١٣). ومثل المنفاخ والمروحة التى تهدئ من شهوة الغجرية (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٩). ومثل التحطيم النبيل لسحرها (الفصل الثالث، المشهد العاشر، بيت١٩). وأكثر من ذلك أنها عاشقة لثلاثة رجال (الفصل الرابع، المشهد الثانى عشر، بيت١٣)، وأنها فتاة (الفصل الرابع، المشهد الثامن، بيت١٩)، وهى (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٩٥)، وهى مثل السيسى الماجن (الفصل الثالث، المشهد العاشر، بيت١٠)، ومثل قطعة لحم لذيذة (الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت٢)، وهى بلبل (الفصل الرابع، المشهد الثامن، بيت١٨)، ولكن هذا النقل أكثر من اللازم ويعبر عن طبيعتها الملكية أيضا، وكلمة الونش الملكى (الفصل الثامن، المشهد الثانى، بيت٢٣١) تبين لنا دمج العنصرين.

ونجدها ملكة مصر (الفصل الرابع، المشهد الخامس عشر، بيت٧٠)، والمصرية نادرة الوجود (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت٢٢٣)، وصاحبة السيادة فى مصر (الفصل الأول، المشهد الخامس، بيت٣٤)، والإمبراطورة الأكثر نبلا (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٧١)، وأخيرا نهار العالم (الفصل الرابع، المشهد الثامن، بيت١٣)، والنجم الشرقى (الفصل الخامس، المشهد الثانى، بيت٣٣١) تكشف لنا ملامح أخرى عن طبيعتها.

إن كليوباترا وهى على شفا الموت تشعر أنها تنتمى للعناصر نفسها، وتقول: أنا النار وأنا الهواء (الفصل الخامس، المشهد السابع، بيت٢٩٢).

إن شخصية كليوباترا الغامضة قد أعيت النقاد وقد أثير السؤال الآتى: كيف أراد منا شكسبير أن نفهم كليوباترا؟ إلا أنه قد رأى كل هذه الصفات داخلها كما يتضح لنا من كل التعبيرات المزركشة ومتعددة الألوان التى نسبت لكليوباترا، فهى ليست ملكة مائة فى المائة، وليست عاشقة مائة فى المائة، وليست ساحرة مائة فى المائة، ولكنها تجمع داخل شخصيتها كل هذه المواصفات.

الفصل السابع

تايمون الأثينى

فى الفصل الأول نجد أن الموضوع يقدم بطريقة رمزية جزئيا، و بطريقة التورية جزئيا، فالشاعر يصف للرسام قصيدة فيها تورية كان قد ألفها لتكريم اللورد تايمون، تمثل الحظ وهو يتربع على جبل عال، وتايمون يقف فى أسفل الجبل بين الجمهور المتضرع والحظ يشير بالمجيء نحوه. ولكن استمرار التورية يوضح المعنى الحقيقى للمسرحية. لأن الرسام عندما يسأل كيف ستتصرف جموع المنافقين الذين يسيرون وراء تايمون بعد ذلك، يجيب الشاعر قائلا:

فإذا رفست ربة الحظ آخر من قربته إليها

وقد تقلب حالها وتغير هواها، رأيت كل أتباعه

إذ تلفظ آخر الأثيرين لديها

الذين كانوا يلهثون فى إثره نحو قمة الجبل

سعيا على الركب والأيدى يتركونه ليسقط

ولا أحد منهم يصاحب عثرته

(الفصل الأول، المشهد الأول، بيت٨٤)

وجعل موضوع المسرحية متوقعا عن طريق التورية، يلقى ضوءا على الطبيعة الغريبة لتايمون الأثينى. وموضوع المسرحية كما أوضح جوندولف تمت صياغته بواسطة شكسبير. ويشير هذا الموضوع إلى أن صديق البشر يصبح عدوا

لجميع بنى البشر، ولجميع الأصدقاء المنـافقين غيـر الجـديرين بالثقـة. ولكـن الشخصيات وخاصة الثانوية منها تنقصها الحيوية الحقيقية. وتؤثر فينا الشخصـيات كنوعيات بشرية عندما يتم تناولها عن طريق التورية. فهى تمثل مواصفات ولكنها ليست أناسا حقيقيين. وهذا التأكيد على الموضوع الرئيسى يصـبح واضـحا فـى التورية فى المشهد الأول.

وكما رأينا فى الفصول السابقة فإن الأمور التى تحدث فى الحقيقيـة يمكـن النظر إليها بتركيز أكثر وكذلك يمكن صياغتها بوضوح أكثر وبتأكيد أكثر عنـدما نعبر عنها بالاستعارة. ففى المشهد الأول نرى كيف أن جمهور المنافقين يتزاحمون حول تايمون ويشاركونه ما لذ وطاب من الأطعمة. ويقدم لنا شكسبير هذا المشـهد كما لو كان المنافقون يأكلون تايمون نفسه. ومن البداية يوضـح لنـا أن العلاقـة التملقية للمنافقين مع تايمون مبنية فقط على الاستمتاع المـادى بكرمـه وجـوده. وتجعلنا الصور الشعرية ندرك فى المراحل الأول من المسرحية أنه بـالرغم مـن مظهر الأصدقاء الذى يبدو جديرا بالثقة فإن جوهر العلاقة بينهم وبين تايمون غير سليم. ويصيح أبيمانتوس قائلا:

أيتها الآلهة ما أكثر الذين يأكلون ثيمون، وهو لا يراهم

يحزننى أن أرى مثل هذا الجمع يغمسون طعامهم فى دم رجل واحد.

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٤١)

وبعد مائة بيت يقولها بطريقة أكثر فاعلية مستخدما الباعث نفسه:

ونكيل مدائحنا لنبتلع أولئك الرجال

الذين إذا ما شاخوا قذفناها ثانية

ممزوجة بمسموم الحقد والحسد

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت١٤)

ويستمر هذا الباعث بطريقة خفية وعندما يقول الغريـب الأول: إننـي لـم أتذوق طعم تايمون فى حياتى (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت٨٤)، فإنـه دون أن يدرى يميز طعام تايمون وبين تايمون نفسه. وفى النهاية عندما تزداد الضغوط عليه من الدائنين السفهاء تتكرر فى كلماته التشبيهات الأولى. وفـى يأسـه المـر الساخر يقدم نفسه مقابل الدين، مزقوا قلبى إلى أنصبة... احسبوا قطـرات دمـى (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٩٣). وعندما يلعن أحد خدام تايمون المخلصين أحد الأصدقاء المزيفين فإنه يراه فى ظل هذه الفكرة أيضا:

.... عد نبله هذا

مازال فى بطنه طعام مولاى

لماذا يثمر وينقلب هنيئا مريا

بينما انقلب هو إلى سم ؟

آه عسى الأدواء وحدها تنغر فيه

وعندما يمرض حتى الموت، عسى ألا يتبقى

فى ذلك الجزء من وجوده

الذى دفع مولاى ثمنه، أية قوة

تطرد الداء، بل تطيل من ساعة نزعه!

(الفصل الثالث، المشهد الأول، بيت٥٩)

وتبين لنا مجموعة أخرى من الصور الشعرية كيف أن الصـورة الشـعرية تظهر أولا لمجرد التقديم، وعندما تظهر الحقيقة بأن هذه الصورة البيانية أصـبحت أمرا واقعا تتبناها الشخصية الرئيسية وتطبقها بأكملها وبدلالتها المحركـة للـنفس.

ويمكن ملاحظة فقر تايمون فى الصورة البيانية لقدوم الشتاء، ففى بداية الفصل الثانى يقول فلافيوس معبرا عن ذلك:

ما اكتسبت فى وليمة ضاع بالصيام موجة شتاء واحدة تهمى

ويغيب جميع هذا الذباب

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١٨١)

ويقول لوشيوس فى الفصل الثالث: إنه شتاء شديد بالنسبة لحافظة نقود تايمون (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت١٤)، وبعد ذلك بمشهدين ظهرت تلك الصورة البيانية أمام عقل تايمون نفسه. وفى الوليمة الأخيرة قال أحد اللوردات: إن العصفور لا يتتبع الصيف أكثر مما نتتبع نحن سيادتك بإرادتنا. ويجيب تايمون فى همس ولا يترك الشتاء برغبته، إن طيور الصيف هذه هى رجال (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٣٣) م وفى الفصل الرابع يطور هذه الصورة البيانية عندما يفكر فى نفسه وفى هجر الآخرين له كشجرة نزعت أوراقها فى الشتاءن ويتكلم عن أصدقائه المزيفين فيقول:

التصقوا بى بأعداد هائلة كالأوراق

على شجرة البلوط ، ثم تساقطوا من أغصانهم

بهزة ريح شتوية واحدة وتركونى مكشوفا عاريا

بوجه كل عاصفة تهب.

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٢٦٤)

ويتم إلقاء الضوء على مصير تايمون بصور شعرية من زوايا مختلفة. ويتنبأ السناتور– فى الفصل الثانى أن تايمون سيظهر كطائر النورس العارى فى

حين أنه ما زال مشرقا مثل السمندل (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت٣٢)، وهو يشبه بالشمس التى تغرب أو التى لم تعد مشرقة (الفصل الرابع، المشهد الثانى، الأبيات ٣،٤،١٣،١٥٠). ويشبه بسفينة تسربت إليها المياه (الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت١٩)، ويشبه بالقمر الذى خبا نوره الذى يشرق به ولا يستطيع أن يجدد نفسه (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٦٨).

والصور الشعرية تقوم بدور مهم فى الفصلين الآخرين، ففيهما تصبح الأداة الرئيسية للتمثيل الدرامى كاشفة عن التغيرات التى تحدث لتايمون والتغير الملحوظ الذى تلعبه الصور الشعرية هنا يجب أن ننظر إليه فيما يتعلق بالتغير فى الأسلوب كله لأن تايمون- فى اللحظة التى يترك فيها أثينا- تعاد صياغة أسلوبه كلية. وبدلا من الطريقة الهادئة التى تتكرر فى الكلام من حين لآخر وتقطعها علامات التعجب وعدم الارتياح، فإن لدينا بدءا من الفصل الرابع صورة جديدة من الكلام ذات نبرة محتدة مختلة التركيب فيما يختص بالتكوين وبسرعة الإلقاء. والمونولوج الأول ذاته يبرز هذا الأسلوب الجديد الذى تشكل فيه الصور الشعرية أحد المكونات المهمة ويتركب هذا المونولوج من ثمانى عشرة علامة تعجبية متتالية ولعنات غير مترابطة ورغبات وصور شعرية وأفكار غير مترابطة أيضا. وتحتوى كل علامة من علامات التعجب هذه صورة شعرية جديدة، ومن تلك اللحظة فصاعدا نلاحظ تكرارا شديدا للصور البيانية، فعلى الأقل ثلاثة أرباع ما يقوله تايمون من الآن فصاعدا يلبس ثوب الصور البيانية التى تضفى ضوءا كبيرا على شخصيته. وإذا حاولنا أن نفسرها وأن نفهم نوعيتها وموضوعها ودلالاتها فإنه من الأفضل لنا فى الوقت نفسه أن نصف ما يحدث فى داخل تايمون نفسه. وربما نتذكر الملك لير فى هذا المجال. ففى كل من المسرحيتين نجد تشابها ملحوظا بخصوص الموقف الداخلى ومن هنا جاء التناسب بين وظيفة الصورة الشعرية وموضوعها. إن كلا من لير وتايمون منبوذان فى كلا المسرحيتين. والثروة فى الصور الشعرية تمتد

من اللحظة نفسها التى يصبح فيها تايمون ولير كمنبوذين يفعلان ما يتراءى لهمــا فى وحدتهما. ولغتهما تظهر رؤى داخلية إلى الوجود بالمعيار نفسه الذى تقطع بــه صلتهم مع عالم البشر. وكثرة وتكرار المونولــوج يفســران لنــا هــذه العمليــة. وبالإضافة إلى ذلك فإن كلا من تايمون ولير بعد أن فشلت كل العلاقات الإنســانية يبحثان عن علاقة بالقوى الأعلى من القوى الإنسانية (هذه القوى فى الملك لير هى العناصر، وفى تايمون الطبيعة والأرض). وفى النهاية يمكن أن نقارن بــين ليــر وتايمون حيث إن اللعنات التى تكاثرت على أعدائهما الشخصــيين تمتــد لتشــمل البشرية بأسرها. وكما هو الحال فى لير فإن المؤسسات الأرضية تمر أمام عينــى تايمون الداخلية وتلعن واحدة وراء الأخرى.

ويمكن التمييز بين الموضوعات الرئيسية فى هــذا الســياق مــن الصــور الشعرية فى هذين الفصلين. فالموضوع الأساسى للمونولوج الأول (الفصل الرابع، المشهد الأول)، والذى يتكرر فى المشاهد التالية هو رغبة تايمون فى تحطيم كــل شىء بدءا من رغبته فى أن تنهار أسوار أثينا وتتجه أفكاره إلى مجــال الطبيعــة الإنسانية. تصبح السيدة العجوز غير متعففة! وتفشل فى تعلــيم الأطفــال الطاعــة (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت٣)، وتتحول كل القيم إلى نقيضــها. فالطهــارة تتحول إلى إباحية والأمانة تتحول إلى سرقة والعدالة تتحول إلى ظلم، وهكذا تنهال اللعنات فوق بعضها بعنف لم نسمع عنه من قبل:

يا وصيفة اهرعى إلى فراش مولاك

فسيدتك ربيبة ماخور! يا ابن ست عشرة

انتزع العكاز الموسد من أبيك الأعرج العجوز

وافلق به دماغه!

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت١٣)

وانتقال اللجوء إلى المرض واضح، لأن المرض هو أقوى قوة تؤدى إلى التدمير:

يا طواعين عالقة بالبشر

اسكبى ما لديك من حمى مهلكة معدية

فوق أثينا التى حان حينها للبلاء

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٢١)

والباعث للحديث عن المرض هو أقوى البواعث. وتنتشر فى الفصلين الأخيرين دعوات باجتلاب المرض ولعنات بحلول الطاعون وصور شعرية ثائرة عن المرض.

إن تكرار الصور الشعرية عن المرض فى المسرحيات الأخيرة شىء معروف، وبالمقارنة بالصور الشعرية عن المرض الموجودة فى المسرحيات التاريخية ، فإن هذه الصور تبدو أكثر واقعية ولها طبيعة حادة ومحركة للنقس[1]. إن تايمون يقدم لنا التعبير الأكثر تركيزا لهذه الرمزية الخاصة بالمرض. وتزخر بلغته بمثل هذه الصور الشعرية مثل القرحة والطاعون[2] والسل والكساح والتسمم والجذام وعرق النسا.

وهذا الباعث المستمد من المرض يجد تعبيرا واضحا فى الأحداث الحقيقية فوق خشبة المسرح: فى الفصل الرابع يتقابل تايمون مع اثنتين من الساقطات ويأمرهما بنقل أمراضهما لجميع الطبقات ولجميع نوعيات الرجال (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ١٥١)، وأخيرا فإنه يتمنى أن يعم الطاعون وينتشر السم عندما يقول لألسيبيادس:

---

(١) انظر وقارن سبيرجيون الصور الشعرية عند شكسبير ص١٢٩ والصفحات التالية.

(٢) يظهر الطاعون ثلاث عشرة مرة، والجذام ثلاث مرات، والسل مرتين، والسم ست مرات.

كن مثل وباء السماء عندما يشاء جوبيتر

أن يبعث سمومه فى الهواء الموبوء مخيما

فوق مدينة موغلة فى الرذيلة

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت١٠٨)

وهذا الجو الموحى بالمرض والتحلل والتعفن الذى يتواجد فى كثير من مسرحيات الفترة الأخيرة كقناع مظلم، كان موضع تفسيرات متباينة. والسؤال المطروح الآن هو هل لنا الحق أن نصل إلى استنتاجات بخصوص الحياة الشخصية لشكسبير نستنبطها من هذه الوفرة فى الصور الشعرية عن المرض. ومع ذلك فمن المؤكد أن شكسبير استخدم رمز المرض فى كل الحالات التى أتاح فيها الترتيب الطبيعى المتناسق للأشياء الفرصة للفوضى والفساد غير الطبيعى. ويجب ألا ننسى هذه الأهمية الخاصة لصور المرض الشعرية رغم أننا قد نعترف أن استخدام هذه الصور اللافت للانتباه فى المسرحيات الأخيرة ربما يوحى بعلاقته بنظرة شكسبير التى تزداد تشاؤما.

وبالإضافة إلى صور المرض الشعرية فإن الصور الشعرية عن الطبيعة تلعب أهم دور فى الفصول الأخيرة[١].

فبالنسبة لتايمون تحل الطبيعة محل الإنسان، وبدلا من التحدث مع الناس فإنه يتحدث الآن مع الطبيعة:

أيتها الشمس المباركة يا باعثة الحياة، استلى من الأرض

---

(١) لقد أوضحت سبيرجيون بطريقة مقنعة كيف أن صور المرض الشعرية فى هاملت تعكس وجهة نظر شكسبير عن مشكلة هاملت (الصور الشعرية عند شكسبير).

رطوبة العفن تحت فلك شقيقتك

انشرى العدوى فى الهواء.

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت١)

وهذا يذكرنا بلير ومناجاته للعناصر، فالمقطوعة هى بداية لسلسلة جديدة من الأفكار التى تجد تعبيرا لها بالصور البيانية، وفى الطبيعة أيضا يرى تايمون الصراع والازدراء وعدم الانسجام، ويرى التعارض فى الوجود التلقائى للشمس والقمر، ويرى احتقارا متبادلا ونفاقا متبادلا. وهكذا تظهر كل الأفكار هنا على هيئة صور بيانية خيالية ورؤى مرنة. والأبيات الأخيرة فقط هى التى ترجع إلى لغة مجردة أكثر وتصل إلى النتائج المنطقية من تلك السلسلة من الصور البيانية:

كل شىء منحرف

لاشىء مستقيم فى طباعنا اللعينة

سوى النذالة المباشرة.

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت١٨)

ونستطيع أن نلاحظ فى المسرحيات المأساوية الكبرى لشكسبير عنصر الزمن وكيف أن الصور الشعرية تأخذ الإيحاء من حادثة حقيقية تحدث على المسرح. وهذه الحادثة تفسر رمزيا بواسطة الصور الشعرية. ونرى فى تايمون أن الذهب أحد العناصر الحقيقية التى لها قوة رمزية كبيرة، فهى بالنسبة لتايمون فرصة متكررة لظهور سلسلة جديدة من الصور البيانية (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٢٦، الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٨٣، الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت٥٠). وفى المشهد الثالث من الفصل الرابع نرى كيف أن الموقف الحقيقى يخلق لنا سلسلة مترابطة من الصور البيانية. إن تايمون يحفر فى الأرض بحثا عن الجذور وعلى هذا فهو يخاطب الأرض قائلا:

يا أم الجميع ، أنت

يا ذات رحم لا يحد وثدى لامتناه

تلد وتغذى الجميع من معدنك ذاته

ابنك المغرور الإنسان الصلف تنتفخ أوداجه

ومنه يولد الضفدع الأسود والصل الأزرق

والسمندل المذهب وفتاك الدبيب الأعشى

وكل كريه مولد تحت السماء الصافية

حيث يرسل هايبريون أشعته مانحة الحياة

لمنحيه ذلك الذى يكره جميع من أنجبت من البشر

من لدن صدرك الرحيب جذرا بائسا واحدا

احملى رحمك الخصب الولود

وامنعيه أن يخرج مزيدا من البشر الجحود

احبلى بالنمور والتنانين والذئاب والدببة

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت١٧٧)

ويعود تايمون هنا إلى الأرض وإلى الطبيعة تماما كما عاد لير إلى الطبيعة بعد أن خذله الناس. ولكن فى الوقت نفسه تخلق هذه الأشعار الجو الجديد للطبيعـة الذى يهيمن على الفصلين الأخيرين وينتشر أوسع من تلـك. وعـالم الحيوانـات

والنباتات تبعث فيه الحياة ومن تلك اللحظة فصاعدا يشكل لغة المسرحية[1]. وهذه الخلفية للطبيعة فى الفصول الأخيرة تعد نقيضا للجو الرمزى للفصول الثلاثة الأولى. فهناك كانت النغمة الأساسية تحكمها رموز الفخامة والاحتفالية والثقافة (الجواهر والذهب والأوانى الغالية والهدايا). وبالإضافة إلى ذلك فإن الفصلين الآخيرين تدور أحداثهما فى الهواء الطلق وهكذا ينعكس الموقف الحقيقى على الصور الشعرية.

ونتيجة لذلك فإن الكثير من الصور الشعرية غامضا. وعندما يقارن تايمون أصدقاءه الزائفين بأوراق الشجر المتناثرة بواسطة عواصف الشتاء ويقول إنها تركته وراءها عاريا أمام كل عاصفة تهب، فإننا قد نلاحظ أن هذه الصورة البيانية تشير فى الوقت نفسه لموقفه الذى ترك فيه مهجورا فى الغابة وهو موقف ذكرنا به أبيمانتوس قبل قليل عندما قال لتايمون:

ناد على المخلوقات

التى بعريها الطبيعى تعيش عرضة لكل نقمة من السماء الحاقدة

والتى جسومها العارية بلا ماوى تلتحفه عناصر الطبيعة المتطرفة

---

(١) إن عالم الحيوان يتمثل بصورة حقيقية على نطاق واسع فى قائمة تايمون الطويلة (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٣٢٩)، فنحن نسمع عن الأسد والثعلب والحمل والحمار الصغير والذئب والنمر والدب والحصان. وتصبح الطبيعة حية عن طريق إشارة أبيمانتوس إلى تلك الأشجار والطحالب التى عاشت أكثر من النسر وإلى جداول المياه الباردة المغطاة بالثلج (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٢٢٣)، وعن طريق التشبيه بأشجار البلوط (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٤٤٢)، وعن طريق وصف تايمون البسيط: أشجار البلوط التى تحمل الثمر والبذور القرمزية للورد البرى وربة البيت الجوادة والطبيعة فوق كل شجيرة تضع لمساتها الكاملة أمامك (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٤٢٢) عن طريق وصف شاطئ البحر... إلخ.

مرغمة على مجابهة الطبيعة الضارية

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٢٢٧)

وفى خطب تايمون التى يقدمها فى هذه الفصول الأخيرة تجد اتجاهـا فـى التفكير مختلف تماما عن اتجاهه فى الحوارات الأولى والأحداث فى هذه الفصـول الأخيرة ليست مهمة لذاتها، إنها أهم كثيرا من اتجاه تايمون الروحى الأساسى وهو كراهيته للبشرية وسلبيته وميله إلى التدمير، تلك الخصال التى تلقى تشجيعا جديـدا ويمكنها أن تخلق مجالات خيالية جديدة. انظر إلى مواجهة تايمون مع العـاهرات ومع سيبياديس ومع اللصوص فى ضوء هذا . وكل واحد من هؤلاء يتطور داخـل تايمون إلى سلسلة من الصور الشعرية التى تنسج خيوطها عن طريـق الارتبـاط الصريح والتى تتخلى فى الحال عن ظروفها المادية.

وتلك المواجهات تعد فرصة لتايمون لكى يعلن من جديد عن رغبتـه لقلـب كل القيم عالميا. وذلك ثيم كان مميزا للمونولوج الأول فى الفصل الرابـع المشـهد الأول. وهكذا فإن العذراء العجوز والطفل يعاودان الظهور فى خطابه لسـيبياديس فى شكل بواعث لاحظناها فى الفصل الرابـع المشـهد الأول. والمواجهـة مـع اللصوص تعطى لتايمون فرصة للنظر للعالم كله كتعبير عن اللصوصـية وبـذلك تنشأ سلسلة جديدة من أمثلة الصور البيانية:

... سأعطيكم سوابق على السرقة

الشمس سارقة، وبقوة جذبها العظيمة

تسرق البحر الفسيح. القمر سارق متمرس

فنوره الشاحب يخطفه من الشمس

البحر سارق، موجه السيال يذيب

القمر ويحيله دموعا أجاجا

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٤٣٨)

ومثل هذه الأحاديث رغم أنها ظهرت فى شكل حوار نادرا ما تكون موجهة إلى الشريك فى الحوار. وتكدس الصور الشعرية هنا يبين مرة ثانية أن التركيز يتم على عقدة التمثيل الداخلية. والشخصيات الأخرى هى مجرد مناسبات لمثل هذا التحليق الخيالى. إن مثل هذا التفكير فى الصور الشعرية هو الذى يطلق لنفسه العنان والتحرر من موقف الحوار الوارد فى الملك لير. ففى لير كانت هذه التأملات ما زالت ترتبط بالحدث. ولكن مع تايمون هناك تحرر مدرك من تأثيرات العمل الدرامى الثابتة. وهذه المناظرات التى يقيمها تايمون مع القوى العامة ومع العناصر الطبيعية يظهر لنا دائما على هيئة استطراد أوجملة اعتراضية. وهكذا يعطينا تايمون هنا انطباعا بأن المسرحية ليست كاملة[1].

---

(١) انظر كتاب أونا إليس فيرمر المعنونة "تايمون الأثينى: مسرحية لم تتنه"، ١٩٤٣، ص٧١.

الباب الثالث

الصور الشعرية فى "رومانسيات شكسبير"
("العاصفة" و "حكاية الشتاء" و "سيمبيلين")

الفصل الأول

مدخل خاص

كان من الممكن لنا أن نعمم بخصوص استخدام أسلوب الصور الشعرية فى مسرحيات شكسبير الأولى، ولكن كلما تقدمت دراستنا فى فحص الصور الشعرية فى درامات شكسبير الوسطى ومأسوياته اللاحقة، كلما أصبح من الصعب أن نصدر أى حكم عام عن الصور الشعرية ليس فى مسرحيات بمفردها ولكن فى كل مجموعة المسرحيات. ومن ملامح تطور الصور الشعرية عند شكسبير الزيادة فى التنوع وفى الثراء. لقد وجد شكسبير استخدامات درامية أكثر حول إليها الصور الشعرية بطريقة تلقائية وكذلك أنواع وأنماط وتقسيمات فرعية للصور الشعرية المطورة. وكما رأينا فإن طرق الربط بين الصور الشعرية أصبحت أيضا متشابكة ومتنوعة. وعلى ذلك فلو أننا قمنا بمحاولة لنقول بضع كلمات بصفة عامة عن استخدام شكسبير للصور الشعرية فى المسرحيات الرومانسية قبل الدخول فى مناقشة المسرحيات كل على حدة، فيجب أن نلتزم الحرص اللازم ويجب ترك هامش عريض لاستثناءات هذه القواعد العامة.

وإذا دققنا النظر فى الصور الشعرية فى المسرحيات للرومانسية، فإن ذلك سوف يساعدنا بالتأكيد على دحض القول الذى تكرر كثيرا بأن مسرحيات شكسبير الأخيرة عامرة بالخيال الضعيف وضعف قوة التعبير وفقد الحيوية ونقص الاهتمام بفكرة الحرفية. إن هذه النظرة قد انتفت بصورة مقنعة وثبت بطلانها عن طريق الدراسات الحديثة عن مسرحيات شكسبير الأخيرة، وخاصة للدراسات التى قام بها

ى. م. و. تليارد و.ح ولسون نايت و س. ل بيتل[1]، والفصول التالية تدين لها بالكثير. ومن بين الموضوعات المتعددة التى ناقشها المؤلفون الثلاثة تحتل الصور الشعرية مكانا مرموقا.

وبصفة عامة يمكن أن نقول عن المسرحيات الرومانسية إن سرعة إيقاع الكلام والأحداث قد هدأت. ولدينا أمثلة قليلة جدا فقط عن هذا الحوار متقطع الأنفاس الممتد، الذى نجده دائما فى المسرحيات المأساوية (المشاهد الأولى مع ليونت فى حكاية قصة الشتاء ومشهد لياكيمو مع إيموجين تقترب من هذا الوصف ولكنها رغم ذلك ليست بالصورة نفسها.

ونتيجة لذلك فإننا نادرا ما نجد هذا النوع من الصور الشعرية الخالية من العواطف والمفاجئة والمركزة بدرجة شديدة ويبدو فيها أن الصور البيانية تتداخل مع بعضها وأن الفكرة تكون أسرع من اللغة على حد قول داودن فى عبارته التى ما زالت سارية. وبدلا من ذلك فإن تحرك الحدث البطىء وكذلك بطء الكلام، يوفر لنا صورا شعرية أحسن، وحتى من أجل تطوير الصور الشعرية التى تذكرنا بطريقة شكسبير في المسرحيات الأولى، ونرى ذلك واضحا فى "سيمبلين". و لدينا أيضا صور شعرية وصفية وتصويرية تساعد على خلق جو غنى للطبيعة فى هذه المسرحيات. إن الهدوء والجمال المنتشران على الأقل فى أجزاء كبيرة من هذه المسرحيات يجد نظيره فى صور شعرية غاية فى الرقة والغموض كما يحدث مثلا فى الفصل الرابع من "حكاية الشتاء" أو فى مشاهد قليلة من العاصفة. وهذا المزج الشعرى الغريب يبين ما هو بعيد وما هو حى، بين الغرابة والحقيقة. والذى يميز بعض الصور الشعرية لبروسبيرو وإريال وبرديتا وإيموجين، يبدو سائدا فى جو المسرحيات الرومانسية ولا يصلح فى أى مجموعة أخرى من المسرحيات.

---

(١) ى. م. و. تليارد "مسرحيات شكسبير الأخيرة"، لندن ١٩٣٨ ، ج ويلسون نايت "تاج الحياة"، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٤٧ ، س. ل. بيتل "حكاية الشتاء"، ١٩٤٨.

وأما عن توزيع الصور الشعرية على المسرحيات التي لدينا بالمقارنة بالمسرحيات المأساوية، فهناك تناقض أقوى بين مشاهد لا تكاد تحوى صورا شعرية على الإطلاق ومشاهد أخرى نجد فيها قطعا طويلة معبأة بالصور الشعرية كالسجاجيد متعددة الألوان. ويبدو الحدث معلقا بينما هذه السجاجيد تنتشر والصور الشعرية ليست شاذة أو ثانوية، ولكن حياة وجوهر المشهد كله يتحدث من خلالها. إن "العاصفة" "وحكاية الشتاء" ستعطياننا أمثلة لهذا التركيز وهذه الكثافة الغريبة للصور الشعرية.وبصفة عامة فإن المسرحيات الرومانسية فيها كثافة أقل واستمرارية أقل للصور الشعرية. وفى "الملك لير" وفى "ماكبث" فكر شكسبير باستمرار فى الصور البيانية التى تحمل معنى رمزيا لدرجة أننا لا نستطيع أن نفهم أهمية المسرحية المأساوية ودلالتها دون فهم صحيح لأنماط الصور الشعرية. ولا نستطيع أن نقول هذا بتأكيد مشابه بالنسبة للمسرحية الرومانسية. والصور الشعرية فى مسرحيات شكسبير الأخيرة تطرح علينا من بعض النواحى مشكلات مختلفة وبالتالى تنتقى نقاطا قليلة من الموضوعات المتعددة، وتلك النقاط يبدو أنها تستحق فحصا أكثر دقة وربما تلقى بعض الضوء على العلاقة الموجودة بين الصور الشعرية من ناحية وبناء الشخصيات الخاصة بالمسرحيات من ناحية أخرى. و"العاصفة" مع أنها المسرحية الأخيرة فى المسرحيات الثلاث ستناقش أولا لأنها خير ما يمثل بعض وظائف الصور الشعرية.

الفصل الثانى

العاصفة

نشعر عند قراءة أو مشاهدة "العاصفة"، أن المتاح لنا من مواضع الخلاف فى هذه المسرحية أكثر من الإنسان وقدره، ويبدو فيها أن الطبيعة والعناصر دخلت ضمن الأحداث التى تمتد فيما وراء الشخصيات على المسرح. ومثل هذا النوع من المسرحيات كما رأينا فى "الملك لير"، تعطى الصور الشعرية تعبيرا لهذه القوى المصاحبة وهذا المجال الخاص بالإنسان الراقى. وعلى ذلك فإن الصور الشعرية أكثر من وسيلة لخلق الجو والخلفية أو للتأكيد على الموضوع الأساسى للمسرحية. وبالإضافة إلى ذلك فإن العاصفة هى إحدى المسرحيات التى يلعب فيها العنصر الفائق للطبيعة دورا كبيرا. وهذه المسرحيات فيها تشابهات قوية فيما يختص بالصور الشعرية لأن الصور الشعرية وسيلة رئيسية لهذه القوى الفائقة للطبيعة التى لا تدخل المسرحيات فقط عن طريق شخصيات معينة مثال إيريال. وفى "العاصفة" نجد أن المشهد الطبيعى للحدث له أيضا أهمية أعمق. إن الجزيرة الساحرة التى تصبح مليئة بالحيوية عن طريق ثروة من الصفات الخاصة واللمسات المادية هى أكثر من مجرد مكان للمسرحية أحسن اختياره. وإذا قلنا إن العاصفة لها دلالة أكثر من كونها مجرد خلفية فإن ذلك يكون قولا مكررا ومبتذلا[1]. ومع ذلك فنحن نرى هذه الدلالات الأعمق عن طريق تلك الصور الشعرية.

---

(١) إذا أردت مناقشة مفهوم الصور الشعرية فى "العاصفة" عند شكسبير انظر ج ولسون نايت "العاصفة عند شكسبير"، لندن، ١٩٣٢.

إن توزيع الصور الشعرية فى المشاهد الفردية ووظيفتها فى بنـاء الـدراما يثبت صحة النمط الذى بنى عليه بناء العاصفة وفى هذا المجال يختلف الأمر عـن المسرحيات المأساوية. ففى العاصفة تأتى الكارثة الفعلية فى البدايـة ولـيس فـى النهاية أو فى وسط المسرحية. وكل شيء يستمد ويتطور من هذه البداية. وهكـذا فإن الصور الشعرية فى هذا المشهد الأول، التى تقوم بدور الروابط مع الأحـداث السابقة ليس من وظيفتها الإعداد أو التمهيد لما سوف يأتى. إنها تـذكر للأحـداث الماضية وصدى ورأى مستدرك. إنها توقظ ذاكرتنا فيمـا يخـتص بمـا حـدث، والطريقة التى تسود بها حادثة فعلية المسرحية كلها عن طريق الصـور الشـعرية مثال جيد لتقنية شكسبير واستخدامها فى مسرحياته الأخيرة فى بعـض الأحيـاء، وهذه الطريقة هى تحويل الصور الشعرية الرمزية الكثيرة الاستعمال إلى أحـداث فعلية[١].

وعاصفة البحر تدور فى مخيلتنا مـع تـذكر الريـاح والمـاء والعناصـر المتصارعة تشكل إحدى السلاسل الرئيسية للصور الشعرية التى تتدفق من خـلال المسرحية من المشهد الثانى فصاعدا. ولن يكفينا أن نعدد كل هذه الفقرات.

ومما يساعد على توضيح ذلك أن نتعرف على الطرق المتنوعة والملتويـة التى يستخدمها شكسبير لكى نقدم هذه الصور الشعرية التى غالبا مـا تشـير إلـى البحر وإلى العناصر بطريقة غير مباشرة وغير إقحامية. ومن الممتـع أيضـا أن نلاحظ كيف أن الإعصار والبحر ينعكسان بطريقة مختلفة تماما عن طريق كـلام الشخصيات المتباينة. وأخيرا نقول إن طريقة شكسبير فى توزيع الصور الشـعرية على الفصول والمشاهد يلقى بعض الضوء على هذه التقنية الدرامية.

---

(١) انظر وقارن: ج ويلسون نايت "تاج الحياة" ١٩٤٧، ص٢٠٣، وفى أماكن مختلفة.

ونحن فى الفصل الثانى مازلنا تحت تأثير ما شاهدناه قبل ذلك بقليل. وبناء على ذلك فإن الصور الشعرية تمتلئ بأصداء ترجع ذاكرتنا إلى المشهد الأول. ومع ذلك فشكسبير الآن يعدل الموضوع بأن يوقظ فى ذهننا عاصفة أخرى حدثت فى الماضى البعيد[1]. وبعد أن أشارت ميراندا للأحداث التى سبقت ذلك مباشرة وذلك عن طريق كلماتها يسعى بروسبيرو أن يرجع بذاكرتها إلى الخلفية المظلمة وهوة الزمن السحيقة (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٤٩)، وبذلك ينشأ تذكر عاصفة أخرى يتحملها بروسبيرو وميرندا عندما طردهما أخوه:

.... وهناك قذفوا بنا

نصرخ للبحر فيزأر لنا، تنتهد

للرياح فتشفق برد التنهدات علينا

فتظلمنا بحبها

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ١٤٨)

وهكذا تصبح العاصفتان مرتبطين بعلاقة تجمع بين الشعور بالذنب والخلاص، وهذه العلاقة تزيد من دلالة الصورة الشعرية عن العاصفة فى هذا المشهد. ثم يعود شكسبير إلى الحاضر بأن يجعل ميراندا تطلب من بروسبيرو استخدام العقل لإثارة هذه العاصفة فى البحر (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت١٧٥). وبعد ذلك بقليل نرى كائنا هو نوع من روح العاصفة ومن خلال طبيعته التى تشبه الأرواح ينسب إلى العناصر الهوائية. وهكذا فإن الكلمات والصور الشعرية التى تميز إيريال تبعث فيها الحياة فى الوقت نفسه بطريقة طبيعية وبطريقة عضوية عالم البحر والرياح والأمواج. ووصف إيريال لما عمله

---

(١) انظر تليارد، المرجع السابق، ص٧٩، إذا أردت معرفة شىء عن الإعصارين فى "العاصفة".

أثناء العاصفة البحرية – تبعا لذلك – يوضح لنا أنه كانت هناك قوى تفوق الطبيعة وراء ذلك. ولكن إذا قارنا وصفه هذا بكلمات ميراندا الأولى عند هبوب العاصفة فستتكشف لنا فروق دقيقة:

..... صواعق جوبيتر رسل

قصف الرعد الرهيب، لم يكن أشد آنية

أو سبقا للمح البصر، وبدا كأن النار والقصف

في الهدير اللاهب يحاصران نبتون بجبروته

وفى أمواجه الجريئة، يرسلان القشعريرة

أجل ، ويرجفان صولجانه الثلاثى المخيف

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٢٠١)

إن خبرة إيريال ورؤيته عن العاصفة مستمدة من أعلى، من المناطق السماوية، وإشارته إلى المشترى وإلى كوكب نبتون(*) يوحى بالدور الذى يلعبه كإله فى هذه العاصفة(٤). وبعد خمسين بيتا من هذا المشهد يتكرر التعبير عن طبيعة إيريال التى تشبه طبيعة الأرواح بواسطة صور بيانية إيحائية وتزخر بالأفكار:

بروسبيرو: فاستكثرت على نفسك أن تطأ نزيز

ألْيم الأجاج

(*) إله البحر عند الرومان.

(١) انظر الملاحظة عن (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٤) التى كتبها مورتون ليوس ناشر العاصفة فى سلسلة آردن.

وتركض على ريح الشمال العاتية

وتقوم بمهام لى فى عروق الأرض

عندما يغشاها

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٢٥٣)

وفى الأبيات يضاف العنصر الرابع التراب، إلى العناصر الثلاثة الأخرى الماء والنار والهواء التى أوحت بها الفقرة الأولى التى تشير إلى إيريال[١]، وفى المحادثة بين بروسبيرو وكاليبان يتم إثارة فكرة النبات، ومنظر الجزيرة، فى حين أن الأغنيتين التاليتين لإيريال تذكرنا مرة ثانية بالبحر. ولكن فى الوقت نفسه هدأ البحر عندما وضحت أغنيات إيريال. والبيت الذى يوحى بتذمر "الرياح الجامحة" يؤيده ما رواه فرديناند لاحقا:

زحفت إلى هذه الموسيقى على الأمواج

تخفف من غلوائها والتياعى

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٣٩٢)

والأشعار التالية تسبح بخيالنا إلى الأعماق التى – مثل شرايين التراب – لا يمكن أن يصل إليها سوى إيريال. ونحن ننتقل إلى منطقة السحر عن طريق أعماق البحر والشعب المرجانية واللؤلؤ وتقلبات الجو. وعلى ذلك فإن الصور الشعرية فى تلك الأغانى، تفتح لنا مستوى أعمق للطبيعة، وبذلك نرى تطورا تدريجيا على مدار المشهد. فالصور الشعرية لا تكرر الموضوع نفسه فحسب، ولكنها تعمقه

---

(١) انظر وقارن الكلمات التى يقولها بروسبيرو لإيريال فى نهاية المشهد: أنت ستكون جزءا من رياح الجبال (٤٩٧).

وتركزه وتصبح صورة عالم الطبيعة التى تتكون فى أذهاننا وخيالنا تدريجا أكثـر تعقيدا.

ومن زاوية مختلفة تماما يتم استثارة البحر بقوة فى المشهد التـالى، حيث يصف فرانشسكو مقاومة فرديناندو المستميتة ضد البحر المعـادى[1]. وسنرى أن هذا العنصر فى الطبيعة قوة معادية تهدد وجود الإنسان، ويتكرر التأكيد عليه من خلال الصور الشعرية. ولكننا نتذكر بطرق غير مباشرة تماما عنصر الترطيب فى هذا المشهد والحوار بين سيباستيان وأنطونيو فى محاولة كل منهما لمعرفة الآخـر فيه مسحة من الصور الشعرية عن البحر[2]:

سيباستيان: حسنا إننى الماء الراكد بين المد والجزر

أنطونـيو: سأعلمك كيف تتحرك

سيباستيان: علمنى، فالجزر

هو ما يلقننى الخمول الوراثى

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت٢٢٢)

---

(١) رأيته يضرب الأمواج تحته ويركب غواربها. لقد وطأ الماء، ملقيا عنه بعداوته، وبصدره تلقى عاليات العوارم التى واجهته، وأبقى رأسه الجرىء فوق الأمواج المقتتلة، وبذراعيه السليمين راح يضرب بقوة مجدفا نفسه إلى الشاطئ الذى طأطأ على قاعدته المتآكلة بالموج، كأنه ينحنـى لإن (الفصـل الثـانى، المشهد الأول، الأبيات ١١٥-١٢١).

(٢) كلمات بروسبيرو فى المشهد الأخير للمسرحية:

... جعل إدراكهم يرتفع ومده القادم

سيملأ قريبا شطآن العقل التى

هى الآن طينية ملوثة

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت٧٩)

وبالمثل فإن الصورة الشعرية التى استخدمها جونزالو مع الدعابة السيئة لأنطونيو تتمشى مع الصورة الشعرية للعاصفة:

جونزالو: مولاى الكريم، طقسنا جميعا يكفهر

عندما تغيم نفسك.

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت١٤١)

والفصل التالى يحتوى على تنوع آخر ملفت للانتباه فى الصور البيانية عن العاصفة. إن رؤية ترنكولو للعاصفة وفيها صورته عن السحاب الأسود الذى يشبه قصف القنابل الشديد الذى يوقع المشروب من الكأس (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت٢١) يبين لنا كيف تنعكس العاصفة بصورة مختلفة على كلام الشخصيات حسب طبيعتهم ومزاجهم. إن ترنكولو يقرأ هنا حالته وهو ثمل فى أشكال السماء(١).

وفى الفصل الثالث، المشهد الثالث، نجد أن ملاحظة ألونزو والبحر يسخر من بحثنا المحبط فى أرجاء الأرض (بيت٩) عندما تضل مجموعته الطريق فى الجزيرة. هذه الملاحظة هى أحد المراجع الصغيرة الأخرى فى حين إن كلام إيريال الطويل فى المشهد نفسه (٥٣) يلخص موقف الخونة الثلاثة، من الطبيعى أن يحتوى صورا شعرية أكثر كثافة وأكثر تنوعا تشير إلى البحر وإلى العناصر والرياح والمياه. هذا هو عالمه وعلى ذلك فمن الطبيعى أنها تحدث عندما يبدأ

---

(١) ويمكن أيضا ملاحظة أن البحر يتكرر فى أغانى ستيفانو فيما بعد فى هذا المشهد، باستثناء "حلم ليلة صيف" و"الملك لير"، نجد فيها هذا الكم الهائل من النباتات والفواكه والحيوانات. وبالمقارنة ب "حلم ليلة صيف"، فإن عالم الأزهار وعالم الحيوانات فى "العاصفة" أقل جمالا وأقل انتماء إلى عصر اليزابيث، وأقل شعرية، وخاصة إذا نظرنا إلى بيامونت وفلتشر لتوضيح المقارنة فهناك زهور أقل وأعشاب وجذور وفواكه أقل من النوع الذى ينمو فى تلك البلاد.

إيريال فى خطاب أطول. ولكنها فى الوقت نفسه تتواءم والموقف الدرامى هنا، لأنه قبل أن ينتهى هذا المشهد يبدو أنه من المناسب أن تؤكد على قوة العناصر والعجز الكامل لمجموعة ألونزو. والأبيات التى قالها ألونزو قرب نهاية المشهد، وهى غنية بالصور الشعرية الإيحائية، تضيف مواصفات أخرى لهذه الصورة للبحر وللعناصر وتشكل استمرارية عضوية لكلام إيريال.

وفى الوقت الذى تسير فيه الصور الشعرية فى الفصل الرابع فى مسارات مختلفة، فإن العناصر فى الفصل الأخير تعود مرة ثانية، وتندمج فى الكلام الرائع فى خطبة الوداع لبروسبيرو. وهذا الكلام – إذا نظرنا إليه فى إطار البناء الدرامى– له وظيفة، وهى استثارة جديدة لقوى الطبيعة والعناصر التى ترافق الحدث باستمرار وتدخل عليه تعديلا من حين لآخر وهذا الكلام يشير إلى الذروة وإلى التخليص الذى يتداخل نسيجه فى رؤية شعرية لعالم العناصر الأربعة فى العالم، التراب والنار والماء والهواء.

وهذه الأبيات فى موسيقاها وألوانها تعد من بين أجمل وأغنى المسرحيات الرومانسية لشكسبير:

... أعتمت أنا

شمس الظهيرة، واستدعيت الرياح المتمردة

وبين اليم الأخضر والقبة الزرقاء

أطلقت حربا مزمجرة للرعد القاصف الرهيب

أعطيت نارا، وسنديانة جوبيتر المتينة شققتها بقذيفته

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت٤١)

ووعد بروسبيرو الأخير بالبحار الهادئة والزوابع التى تبشر بالخير (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت٣٢٦)، هذا الوعد هو الحلقة الأخيرة فى تلك السلسلة من الصور الشعرية ويدل على النهاية السعيدة للمسرحية، ويعطينا صورة مناقضة لما حدث فى البداية فى الفصل الأول.

ندرك جميعا الجو القوى للأرض والذى يسود المسرحية. وهذا قلما يحدث فى مسرحية أخرى لشكسبير.

ومما يضىء لنا الطريق أن نتتبع كيف يخلق شكسبير هذا الجو الأرضى المركز وكيف يتغلغل فى عالم الحيوان والنبات. وبالطبع فإن كاليبان هو العنصر الأساسى بهذا الخصوص. وينبثق منه حقا جو أرضى وهو الذى يلقب عند ظهوره لأول مرة بأنه تراب. في حين أن إيريال وهو روح من الهواء ينسب إلى العناصر المتحركة، فإن كاليبان من الناحية الأخرى فى جو طبيعى يعيش فى عالم الحيوان المتدنى. وخياله تحكمه الحاجات البدائية فى الحياة، وهو يعبر عن هذا عن طريق لغته.

والحوار بين بروسبيرو وكاليبان عند ظهور كاليبان لأول مرة سوف نناقشه فى مجال آخر، ولكن ما يجب ملاحظته كيف أن التفاصيل الحسية والمعنوية موجودة فى هذه الأبيات الستة التى ينفوه بها كاليبان قرب نهاية الفصل الثانى:

أرجوك دعنى آخذك إلى حيث التفاح يونع

وبأظفارى الطويلة سأنبش لك عن جوز الخنزير

وأريك عش الزرياب وأعلمك كيف

تنصب فخا للقرد السريع، سآخذك

إلى عناقيد البندق وأحضر لنا أحيانا

نوارس فتية من الصخر. أتذهب معى؟

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ١٧١)

وهكذا يتم استدعاء عالم النبات وعالم الحيوان فى الجزيرة باستخدام لغة كاليبان. ومع ذلك فهو لا يتحدث عنهما فقط ولكنه يتحدث أيضا عن الأصوات والضوضاء الغامضة فى الجزيرة الساحرة التى، كما أوضحت سبيرجيون، تشكل أحد البواعث الأساسية فى الصور الشعرية المسرحية[1].

ولكن هناك طرق كثيرة غير مباشرة يشكل شكسبير – عن طريقها منذ البداية فى أذهاننا – صورة تربة الجزيرة الغنية بنباتاتها الغريبة. ورغبة جونزالو التى يعبر عنها فى نهاية المشهد الأول فى حيازته لفدان من الأرض القاحلة المليئة بالعشب الطويل والنباتات الخضراء الشائكة أو أى شىء (الفصل الأول، المشهد الأول، بيت ٧٠) يمكن انتقاؤه بهذا الخصوص، وكذلك تهديد بروسبيرو لفرديناند:

.... ولسوف يكون طعامك

رخويات الجداول الجارية والجذور الذابلة

والقشور التى كانت تحتضن البلوط

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت ٤٦٢)

والكلمات التى يصف بها جونزالو الحشائش فى الجزيرة على أنها ناضرة وفيها الشهوة – وذلك فى بداية الفصل الثانى – يمكن فى الواقع أن تكون شعارا

---

(١) إن الفقرة الجميلة التى يصف فيها كاليبان هذه الأصوات الغريبة (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ١٤٤) تتناقض بصورة ما مع فكرة أن كاليبان قطعة من تراب فاقدة المشاعر. وقد ذكر هذا النقاد الأوائل (انظر مثلا: مقدمة مورتون لوس لطبعة مسرحية "العاصفة" سابقة الذكر، المقدمة، ص ٣٠.

لفقرات الصور الشعرية الحسية التى تحدثت عنها إيزيس وسيريس فى الحفل الراقص المشهور فى الفصل الرابع.

إن موضوع الخصوبة و الحيوية والنمو والنضج الذى تمت الإشارة إليه سابقا يجد هنا مجالا للتعبير عند تطبيقه على الزواج المنتظر بين ميرندا وفرديناند. ونقول إن شكسبير لم يركز على غزارة الأحاسيس ووفرة الصور الشعرية كما فعل فى الأشعار المتبادلة بين سيريس وإيزيس:

أيا سيريس يا ربة السخاء والندى، حقولك

التى يمرع القمح فيها والشعير والجودار والحمص والشوفان

وجبالك المعشوشبات التى تسرح الخراف فيها وترعى

ومروجك البطحاء أكوام القش فيها علف لها

وضفافك التى فاضت بالحلفاء والأقاحى

يوشيها بأمر منك نيسان إذ ينهمر

ليجعل لباكرات الحور تيجانا عفيفة، وأجام الرتم التى

يحب أفياءها الأعزب المطرود

أضناه من الغيد الهوى، والكروم الحاضنات عرائسهن

والساحل العقيم الوعر بالصخور

حيث رحت أنت تتنسمين الهواء

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت ٦٠)

وبالمقارنة بفقرات مشابهة تتكرر فى إطار علم الأساطير الخاص بالرعاة مع كتاب مسرح معاصرين خاصة فلتشر، فإن الصور الشعرية لشكسبير توضح لنا

قدرا كبيرا من التركيز وثراء التفاصيل المادية وقربها من التراب الحقيقى. وهـذا الخيال فى الفقرات يبين لنا مرة ثانية التوازن الناجح بين الفكر والتعبير الـذى لـم يكن ناجحا فى المسرحيات المأساوية. وفى هذه الأشـعار كـان هنـاك وضـوح وتوازن، وكانت الأشعار قد اختيرت بدقة، واختيرت لها صفات مناسـبة متفـردة تكشف عن صورة كاملة ثرية للعالم الأرضى. ولا نضطر إلى إعمال الخيال لكـى يضيف شيئا فالفقرات غنية بمحتوياتها. وبالتأكيد أراد شكسـبيرأن نسـتوعب هـذا الانطباع عن الحقيقة المركزة الحسية، وعن البداية الجديدة المليئـة بالأمـل التـى تكشفها الصور الشعرية فى هذا الحقل لكى يشعرنا بألم أكثر بالتناقض بين أبيـات بروسبيرو الشهيرة التى يعلن فيها أن العالم كله عرض تمثيلى ليس لـه شـأن ولا يتمخض عن شيء.

لقد ذكرنا سابقا أن الطبيعة فى مسرحية "العاصفة" ليست لها سـمة جماليـة وليست قائمة بذاتها ولكنها تؤثر باستمرار على الوجود الإنسانى بطريقة مـا. ولا ينطبق هذا على العاصفة نفسها فقط، حيث تكون العلاقة المتشابكة واضحة تمامـا، بل تنطبق انطباقا على معظم النباتات والحيوانات المذكورة، لأنها تنشأ بينها وبـين الألم الجسدى علاقة، وكذلك علاقة بين التهديدات بالعقاب وبالمتاعب وبـالأحزان. وهكذا يتولد لدينا الانطباع بأن الطبيعة يحيط بها قوى معادية وعكسـية تعـارض الإنسان أو تستدعى لإيذائه. وهذه القوى المعادية استبدلت فى الفصل الرابع فقـط بمدح نعم الطبيعة التى تجود بها.

والصور الشعرية الأول التى استخدمها بروسـبيرو لمقارنـة

أنطونيو ب: وغدا اللبلاب الذى يخفى جذعى الأميرى

وأمتص خضرتى منه

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٨٦)

يمكن أن نقتبسها فى هذا المجال. وبعد ذلك، وفى المشـــهد نفســـه، يـــذكر بروسبيرو إيريال بماضيه ويذكره أنه كان محاصرا من سيكوراكس فـــى شـــجرة الصنوبر المشقوقة (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٢٧٧)، ويهدده إذا لم يلتـــزم الصمت:

إن تذمرت، لأفلقن سنديانه

وأسمرنك فى أحشائها العقداء، حتّى

تعيط لاثنى عشر شتاء بكاملها

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٢٩٥)

ولكن معظم هذه الأنواع من الصور الشعرية يرجع أصـــله إلـــى اللعنـــات والتهديدات التى تدور بين كاليبان وبروسبيرو. ويقدم كاليبان نفسه بالصورة الآتية:

أخبث ما جمعت أمى من ندى

بريشة غراب من مستنقع مسموم

ألا هبت عليكما ريح جنوبية غربية

وكستكما بثورا من الرأس حتّى القدم

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٣٢١)

ويكون رد بروسبيرو هكذا:

لكلامك هذا ثق أنك الليلة ستصيبك التشنجات

ولسوف تقفص نخزات الجانبين أنفاسك والعفاريت

طيلة الليل المديد ستنشط

وتعمل فيك فنونها، ولسوف تقرض قرصا

بكثافة قرص العسل، وكل قرصة أشد لسعا

من النحل الذى يصنعه.

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٣٢٤)

وقد نضيف إلى هذا لعنة كاليبان فى بداية المشهد الثانى من الفصل الثانى:

ألا حل ببروسبيرو كل ما تمتصه الشمس

من أوبئة من المستنقعات ورواكد المياه، وأنزل

داء فى كل أنملة من جسده

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١)

ثم سرده بعد ذلك عن كيف أن أرواح بروسبيرو طاردته أحيانا مثل القرود... أحيانا أخرى مثل الضفادع... ويصل إلى النتيجة:

وأنا

تلتف على الأفاعى، وبألسنتها المشقوقة

تفح بى حتى الجنون

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١٢)

وفى نهاية الفصل الرابع نرى بروسبيرو وهو يعطى المزيد من الأوامر لأرواح الانتقام وصور شعرية جديدة عن الحيوانات تبدأ فى الظهور:

اذهب ومر عفاريتى بأن تطحن مفاصلهم

بأشد الانتفاضات، وتقصر عضلاتهم

بتشنجات الشيخوخة، وترقطهم بالقرص

أكثر مما ترقط فهدا أو نمرا

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت٢٥٩)

وكل هذه المشاهد ومعها صور شعرية مشابهة[1] لها قيمة خيالية كبرى. وجو الجزيرة بحيواناته ونباتاته ليس هو الوحيد الذى يدخل فى سياق المسرحية ولكننا أيضا نشعر فى الوقت نفسه أن هذه الجزيرة تسكنها الأرواح وأن سكانها ليسوا خاضعين لقوة غير مرئية فقط، ولكنهم معرضون لآلام مضنية ومتاعب أيضا. وهكذا ناضل شكسبير ليجعل صوره الشعرية تخدم أغراضا متعددة فى الحال. وبالإضافة إلى ذلك فإن كل هذه الصور الشعرية تظل دائما زركشة بالمقارنة بفقرات كثيرة من حلم ليلة صيف التى كان شكسبير يرغب أن يخلق فيها جو مناسبا. وهى تنشأ من موقف درامى محدد وترتبط ارتباطا وثيقا بما يقدم على المسرح.

ومثال أخير لمعرفة كيف يستثير شكسبير السيناريو فى الجزيرة وفى الوقت نفسه يطور الثيم الخاص بعداء الطبيعة ضد العنصر البشرى الخائن، سنقتبس وصف إيريال الذى يبين كيف جعل كاليبان ورفاقه يحيدون عن الطريق المستقيم[2]:

---

(١) المحادثة بين كاليبان وترنكولو وستيفانو (الفصل الثالث، المشهد الثانى، والفصل الرابع، المشهد الأول)، حيث تتسرب الأشياء الخاصة بالطبيعة عن طريق التهديدات أو كلام إيريال المطول فى (الفصل الثالث، المشهد الثالث)، حيث يعرض الإنسان والطبيعة على أنها عدوان (الرياح العاتية أغضبت البحار والشواطئ، أيها الكائنات كلها، ضد السلام الخاص بك). وكلام بروسبيرو فى خطبة الوداع (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت٣٤) أيضا يصور الطبيعة على أنها مستفزة للإنسان.

(٢) يقتبس د. تليارد الفقرة كلها لكى يصور لنا التناقض الدقيق الذى تعطيه واقعية بروسبيرو فى أقواله الغامضة التى تسبق هذا الجزء.

..... فسحرت آذانهم

بحيث أخذوا كالعجول يتبعون خوارى، خلال

مسنن العليق وواخذ الوزال والقراص والأشواك

التى انغرزت فى كواحلهم الواهنة. وأخيرا تركتهم

فى البركة القذرة الآسنة خلف كهفك

حيث راحوا يرقصون حتى ذقونهم، ففاقت

البركة النتنة أقدامهم برائحتها الكريهة

(الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت١٧٨)

وكل هذه الفقرات من الصور الشعرية لها صفة مشتركة فهى دائما تلعب بحواسنا، فهى تستهوى حاسة السمع والشم والذوق واللمس. وهذا أحد الفروق بينها وبين الصور الشعرية فى مسرحيات شكسبير الهزلية، حيث كان اللجوء إلى الحواس أقل كثيرا. فالصور المتعددة التى تثير حاسة السمع وتشير إلى الضوضاء قد جمعتها سبيرجيون. ولكن لكى نضيف هذه القائمة يجب ذكر الفقرات التى تستهوى حاسة الشم لأنها تساعد على خلق جو الإحساس الطبيعى الذى يحيط بالجزيرة مثل المناخ الغريب ويوقظ الإحساس بالغرابة والإحساس بالحقيقة المؤكدة التى نؤمن بأننا اشتركنا فيها جسديا أيضا (وهذا بدوره يتوازن مع جو المسرحية الذى يفوق الطبيعة وبالتأكيد هناك إشارة إلى الهواء[(١)] وإلى صفة المناخ (الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت١٩٩)، وخاصة فى بداية الفصل الثانى:

---

(١) إن إيريال نفسه ليس إلا هواء (الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت٢١). وعندما يطلق سراحه يصرخ قائلا: إننى أشرب الهواء الذى أمامى.

أدريـــان: لابد أن أجواءها لطيفة رهيفة خفيفة

فأنفاس الهواء علينا هنا عذبة زكية

سبيستيان: كأن له رئتين متفسختين

أنطونيــو: أو كأنه معطر بالأسن

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت٤١)

إن اللعنات السابق ذكرها والتى ألقى بها كاليان على بروسبيرو كانت تشير إلى الأنفاس التى تنطلق من أراضى المستنقعات ووصف إيريال لمجموعة كاليبـــان التى انحرفت عن الطريق المستقيم ذكرت البحيرة القذرة التى وخزت أقـــدامهم[1]. وبالمقارنة بالعدد الكبير من الصور الشعرية الحسية فإن هذه الفقرات التى يفهم من صورها الشعرية شيئا مجردا (مثل الاتجاهات أو الصفات العقليــة) تكــون نـــادرة وحدوثها يندر هنا عن حدوثها فى المسرحيات المأساوية. وأمامنا هنا فقرة ضـــمن هذه المجموعة:

سيبستيان: ولكن ضميرك؟

أنطونيو: أجل سيدى، أين هو؟ لو كان قرحة فى قدمى

لألجأنى إلى خفى، غير أنى لا أشعر بهذا الإله

---

(١) قبل الآن بقليل قال إيريال عن سلوكهم عندما كانوا يستمعون إلى الطبل، أنهم رفعــوا أنـــوفهم عنـــدما اشتموا رائحة الموسيقى (الفصل الرابع المشهد الأول بيت١٧٧) وهناك إشارات أخرى للرائحـــة مثـــل قول ميراندا: يبدو أن السماء ستمطر قطرانا تفوح منه رائحة كريهة (الفصل الأول، المشـــهد الثـــانى، بيت٣)، والبيت الذى يأتى فى أغنية بحار ستيفانو: إنها لم تحب رائحة القـــار ولا القطـــران (الفصـــل الثانى، المشهد الثانى، بيت٥٤)، وقول ترنكولو: أيها الوحش، إننى أشم رائحة بول الحصان تأنف منـــه أنفى (الفصل الرابع، المشهد الأول، بيت١٩٩).

في صدرى. لو حال عشرون ضميرا دونى ودون ميلانو

لكانت كالسكر تذوب قبل أن تزعجنى.

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت٢٧٧)

إن الصورة الشعرية للضمائر لعشرين يمكن أن تحدث في المسرحيات المأساوية، حيث الارتباط بين الأشياء المجردة والفضاء المتسع. إن الارتباطات التى توحى بها كلمات مثل مقتد (لزج كالمربى)، يذوب تزعجنا إلى التراصف الذى ذكر قبل ذلك لهذه الكلمات نفسها[1]. وهى تأتى بطريقة الصور الشعرية التلميحية لفترة التراجيديا عند شكسبير. إن شكسبير يريد أن يدخل فى أذهاننا هذه المسألة الخاصة بالضمير عند أنطونيو وذلك بإدخال مثل هذه الصورة الشعرية، ويفعل ذلك عن طريق التهكم الدرامى. وبسبب حقيقة أن أنطونيو - بواسطة هذه الصورة الشعرية غير العادية - يريد أن يعبر عن عدم اهتمامه بمسألة الضمير. فإنه يجعل الجمهور يدرك القوة الحقيقية للضمير، وكذلك جرم أنطونيو. وتأثير هذه الصورة الشعرية يزداد قوة عندما تحيط به صور أخرى تعبر عن الاتجاه نحو الازدراء وعدم الاحتشام عن طريق المقارنات بالجو اليومى التافه.

وفيما يتعلق بتوزيع الصور الشعرية على شخصيات المسرحية فإننا سنفاجأ، إذا علمنا أن رجال البلاط وخاصة فرديناند، يتحدثون بلغة لا تحوى إلا القليل من الصور الشعرية بالمقارنة بكاليبان ورفاقه وبروسبيرو وإيريال. وإذا بدأنا بكاليبان فهو شخص لا يفكر فى مصطلحات مجردة ولكن فى أشياء معنوية تستعمل بغزارة فى لغته. ولغة بروسبيرو لها المجال الأوسع. إنه يستعمل النغمات المألوفة الحوارية السلسة، وكذلك الأفكار الجدية الشعرية التى تحوى فى داخلها معنى

-(١) لمناقشة كاملة لمجموعة الصور الشعرية التى استعملت فيها كلمات مقتد ويذوب انظر سبيرجيون فى كتابها الصور الشعرية عند شكسبير ص١٩٦

الشموخ والسمو. وفى هذا الشريان الأخير تستخدم الصور الشعرية غالبا كوسيلة للتركيز. والبيت المشهور الجميل لبروسبيرو يقتبسه النقاد غالبا كمثال لأسلوب شكسبير فى الفترة الأخيرة[1]:

ارفعى ستائر عينيك المهدبة

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٤٠٧)

وهذه الكلمات تقال فى لحظات التوقع والتوتر المتزايدين، وهى اللحظة التى ترى فيها ميرندا شخصا غريبا للمرة الأولى فى حياتها وقبل أن تسمع أغنيتى إيريال الشهيرتين والغنيتين بالخيال وبالقوة الشعرية، وفى الوقت الذى أصبح مدلول المشهد أكثر خيالا وأكثر شعرية. إن كلمات بروسبيرو تحافظ على هذا الجو وتمهد للمواجهة الأولى لميرندا مع فرديناند كما لو كانت الأرواح قد طردت بيد الساحر[2].

وإذا فحصنا توزيع الصور الشعرية فى المسرحية كلها، فإننا نلاحظ أننا نجد عددا أكبر من الفقرات الطويلة التى تتكون من صور بيانية بالمقارنة بالمسرحيات المأساوية. إن الجو الذى ينتشر فى الدراما كلها يركز على مجموعات من الصور الشعرية التى نسجت بدقة. ويتكرر ظهور هذه الصور فى الفقرات عدة مرات قرب نهاية المشهد كما لو كان هدف شكسبير أن يفرض علينا العرض والجو الغريب للمسرحية كلها قبل أن يبدأ جزءا جديدا من الأحداث[3].

---

(١) انظر طبعة فاريورم (وخلاصة كولردج)، وفى الفترة الأخيرة جورج ريلاندز فى كتابه "الكلمات والشعر"، لندن.

(٢) انظر ملاحظة على هذا البيت كتبها مورتون لوسى.

(٣) انظر وصف كاليبان لفواكه الجزيرة (الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت ١٧٦)، ووصفه الجزيرة مملوءة بالضوضاء (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت١٤٤)، والفقرة المشهورة لألونزو يتراءى لى أن الموجات العارمة تتكلم... (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٩٦).

وقرب نهاية المسرحية يزداد ظهور مثل هذه الفقـرات المشـبعة بالصـور الشعرية خاصة فى خطب الوداع لبروسبيرو وفى الحفل التمثيلى الراقص. وبعد أن تنتهى المسرحية يبقى فى أذهاننا وخيالنا ليس فقط تذكر الشخصيات التى رأيناهـا على المسرح ولكن وبالقدر نفسه رؤية العالم الغريب المرتبط بالطبيعة. لقد أظهـر فحص الصور الشعرية فى العاصفة كيف عرض عالم الطبيعة بطريقة حية وحسية ودقيقة. وكما قلنا مسبقا فإن العالم المادى والحقيقى الذى عرض من خلال الصور الشعرية يشكل جزءا متكاملا فى عالم يفوق الطبيعة تلك المسرحية. إن مـا يفـوق الطبيعة يكتسب نسبة من الاحتمال وكذلك الإقناع لأنه مبنى على حقيقة راسخة.

الفصل الثالث

حكاية الشتاء

إن قصة الشتاء، وهى ضمن المسرحيات الرومانسية لشكسبير، نجد فيها أوسع استخدام للصور الشعرية. إنها تحتوى على صور رومانسية وشعرية (كما يحدث فى أى مؤلف رومانسى)، وكذلك على صور بالغة الأثر وواقعية من العالم اليومى. وتعرض أيضا أنواعا عقلية من الصور الشعرية، التى تعبر فيها العاطفة والعقل عن ذواتيهما، وكذلك الصور الشعرية المعقدة الغامضة التى تستمد تأثيرها من كونها مكثفة وغامضة. وقد أبدى بيثل ملاحظة (وقد دلل عليها بواسطة أمثلة أحسن اختيارها) تقول إن قصة الشتاء نجد فيها استخداما للصور الشعرية والمفاهيم، تميل أكثر إلى عهد يعقوب منها إلى عهد اليزابيث[١]. وهكذا نجد أن الصور الشعرية عند شكسبير لا تتطور فقط على طول الأبيات التى فيها التطور الفنى لشكسبير نفسه، بل إنها تعكس التغيرات التى يمكن أن نلاحظها فى الانتقال فى الأسلوب الشعرى من العصر اليزابيثى إلى عصر اليعقوبى.

إن "حكاية الشتاء" تكشف اتجاه شكسبير من نواح كثيرة يمكن أن نلمسها فى تاريخه الدرامى كله، وهى تصبح أكثر تباينا قرب النهاية: محاولة إقامة توازن بين المتناقضات، عدم إعطاء لون واحد دون أن نضيف عليه لونا تكميليا، عدم الاستسلام لمزاج خاص دون أن نضع أمزجة وأجواء مختلفة تماما لتناقضه. وهذه الرغبة لخلق صورة معقدة كاملة تفسر لنا جزئيا عادة شكسبير السائدة فى دمج

---

(١) س. ل. بيثل دراسة فى حكاية الشتاء ١٩٤٨.

أساليب أدبية مختلفة ومصادر وعناصر فى كيان عضوى متكامل. ولا يخرج لنا هذا الدمج بتقنيته الناضجة فى رسم الشخصيات فحسب، ولكنه يكون واضحا فى كل عناصر وسمات فنه، وفى هذا المجال نجد أن الصور الشعرية تعين كثيرا على تحقيق التوازن والتعقيد اللذين تمثلهما حكاية الشتاء.

والصور الشعرية فى الفصول الثلاثة الأولى للمسرحية التى تشبه إلى حد كبير المسرحية المأساوية اقتبست بشكل واضح من الصور الشعرية من رومانسية الفصل الرابع حيث نستطيع أن نشاهد أنماطا متعددة متناقضة.

وبالمقارنة بالفصل الرابع فإن الصور الشعرية فى الفصل الأول أقصر وأقل انتشارا على مدار النص ولدينا استعارات مفردة أكثر من الفصل الرابع الذى تظهر فيه الصور البيانية فى شكل مجموعات أكثر اندماجا تبرز فى السياق أكثر تلونا وأكثر جذبا للانتباه (وفى فقرات أطول)، وتتزاحم مع بعضها حتى أن الأثر والانطباع المرتبط بهذه الفقرة يظهر متفردا فى الصور الشعرية.

ومن الناحية الأخرى فإن الصور الشعرية وهى التى تساعد فى جوانب فرعية: من وظائفها أن تعبر عن العقل والعاطفة، فى حين إن الجزء الرابع تبدو فيه الصور كما لو كانت موجودة لذاتها. ويمكن القول أيضا إن الصور الشعرية فى الفصول الأولى خفية وفرعية ومن حين لآخر ترتفع الصور الشعرية من هذا التسلسل الخفى إلى السطح، وتضيف مسحة إلى اللغة عن طريق الاستعارة فى بعض الأحيان. وهذا التدفق الخفى للصور الشعرية لا يجد تعبيرا فقط فى سلسلة من الصور الشعرية المتكررة ولكن فى تداخل العلاقة بين تلك الصور الشعرية. فيقول ليونتس فى الفصل الأول من المشهد الثانى، بيت١٨: إننى الآن أحتال لكى أنال مأربى.

وهذا البيت يمهد لما بعد ذلك بأربعة عشر بيتا حين نقرأ واصطدنا السمك من البركة (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت١٩٥). وتلك الفكرة ربما يوحى بها كلمة "تدفق الماء" فى البيت الذى يسبق هذا. ويصور شكسبير الوسواس المتزايد لدى ليونتس فى الفصل الأول عن طريق سلسلة من الصور الشعرية عن المرض وصور شعرية قريبة منها تعبر عن التسمم والتقزز والقذارة. ويعترف ليونتس فى الفقرة الطويلة التى قالها بعد رحيل بولكسين وهيرميون كما يلى:

هناك آلاف بيننا مصابون بهذا المرض

العضال وهم لا يعلمون

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٢٠٦)

وهو هنا يعترف بالمرض الذى قال عنه فيما سبق ليس هناك دواء له (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٢٠). وفى الوقت نفسه هو كشف للنفس يحوى تهكما دراميا[1].

وكذلك الأبيات الأخرى فى بداية كلامه:

وأنا أيضا ألعب

وأقوم بدور مخجل إلى درجة أن الخاتمة ستلفنى

ككفن من العار والاشمئزاز والسخرية

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت١٨٧)

---

(١) مثال آخر للتهكم الدرامى يتم التعبير عنه عن طريق صورة بيانية وردت فى الفصل الثانى المشهد الثالث بيت ١٥٤، حيث يقول ليون: إننى ريشة لكل ريح تهب.

وبعد ذلك وفى المشهد نفسه تطلب منه كاميللو أن يشفى من هذا الرأى المريض (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٢٩٧)، ويرد ردا مفحما على افتراض ليونتس بأن زوجته مصابة ومن يصيبها بالعدوى؟ (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٣٠٧)

إن الصورة الشعرية عن المرض تندمج مع فكرة الأثر المفسد السام والأشياء التى تلدغ. ويتكلم ليونتس بعد أن تسأله كاميللو بقليل فيقول كلمات تحتوى على تهكم درامى:

ليونتس:

عليك ألا ترفع عنها الشبهات وأنت لست غريبا عنها

أتخالنى مغفلا عديم الإدراك

تزجنى هواجس بدون داع فى مستنقع هذا العذاب

وأن أدع أشواك الظنون تقض مضجعى وتلطخ صفحتى

التى حرصت دائما على حفظها نقية من كل الأرجاس

كى لا تلدغنى الأفاعى والعقارب

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٣٢٥)

وفى المشهد التالى يصبح تراصف المرض والقرص والسم[1] أكثر وضوحا.

انظر إلى الأبيات التالية التى قالها ليونتس:

قد يوجد عنكبوت فى قعر الكأس

وربما تمكن المرء من الشرب ومن إبعاد شفتيه

---

(١) يجب أن نذكر أن رفض كاميللو استخدام السم كان سابقا لكلمات ليونتس السابق ذكرها.

بدون أن يلتقط أى مقدار من السم لأن خياله غير مضطرب

أما أن يقع نظره على هذه المادة القاتلة وأن يدرى بما يشرب

فعليه أن يبصق حالا كل ما فى جوفه

وإن تطلب منه ذلك أعنف الجهود

فأنا قد شربت، رغم أنى أبصرت العنكبوت

(الفصل الثانى، المشهد الأول، بيت٣٩)

ويجب أن نلاحظ الأهمية الدرامية والتركيبية لهذه الصورة الشعرية، لأن هذه هى المرة الأولى التى يكون فيها ليونتس صورة شعرية كاملة والأكثر غرابة أن خيال ليونتس السريع لا يسمح غالبا بتطوير الصور الشعرية. إن الشكل المباشر الواقعى الذى تقدم به صورة العنكبوت فى الكأس والطريقة التى يحولها بها ليونتس إلى تجربة شخصية تم التعبير عنها بواسطة النهاية الموجزة المفيدة التى تقول: لقد شربت ورأيت العنكبوت تقرب إلى أذهاننا القوة العنيفة المكشوفة لوسواس ليونتس الذى يخدع به نفسه والذى شاهدنا نموه المفاجئ فى المشهد السابق. وبالإضافة إلى ذلك فهذا هو أول حديث مطول نسمعه من ليونتس بعد أن ظهر مرة ثانية فى الفصل الثانى. إن شكسبير ما كان ليجد وسيلة أكثر قوة تذكرنا بما رأيناه فى الفصل الأول، وتبين لنا أن ليونتس الآن تتحكم فيه الغيرة التى ازدادت مع الشك.

ومن العمليات المعتادة لشكسبير أن الاستعارة الخاصة بالمرض تزحف إلى لغة الشخصيات الأخرى[1] أيضا.

---

(١) من إشارة كاميللو المتجددة إلى المرض الذى يغضب البعض منا، وأنا لا أستطيع أن أحدد المرض (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٣٨٥) يأخذ بولكسين الصورة الشعرية ويتساءل: لقد أصبت بالمرض ولكننى ما زلت بحالة جيدة! (الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت٣٩٨)، والدعاء باللعنة عليه بعد ذلك بتعليل مشتق أيضا من الاستعارة الخاصة بالمرض، حينئذ يتحول نمى النقى إلى جيلى به=

وبالطبع فإن الصور الشعرية عن المرض التي تم تطبيقها في الفصل الرابع ولكن لها صدى في الفصل الخامس، وإن كانت هنا بمعنى عكسي، تظهر في رغبة ليونتس عندما قال:

نطلب من الآلهة الأجلاء

أن يطهروا أجواءنا من كل رجس

ما دمت أنت فيما بيننا

(الفصل الخامس، المشهد الأول، بيت١٦٨)

وكما قلنا توا فإن الصور الشعرية في الفصول الأولى تأتي بصفة عامة عن طريق الاستعارة. وفي كثير من الأحيان يكون لدينا ما قد يسمى الصور الشعرية الغائرة. وهذه الصور الشعرية الرفيعة تتفق بصورة ما مع ليونتس وأسلوبه الفقير القلق في المناقشة وتتفق مع كونه أكثر عزلة عن العالم[1].

ومع ذلك فهنالك في الفصول الثلاثة الأولى مثال آخر لصورة شعرية متطورة وممتدة تستحق المناقشة. فبعد خبر وفاة هيرميون المفترض توعز بولينا لليونتس بأن يتولى أمره:

= ميكروب (الفصل الأول، المشهد الثاني، بيت٤١٧)؛ وعندما تحاول بولينا في المشهد الثاني من الفصل الثاني أن تصل إلى ليونتس، تقول إنني آتيه بكلمات فيها الشفاء وفيها الصدق وأنا أمينة لكي أطهره من تلك الحالة التي تضغط عليه أثناء النوم (الفصل الثاني، المشهد الثالث، بيت٣٧). ونضيف إلى ذلك عرضها لرأي ليونتس السقيم كنقيض لشجر البلوط أو الحجر الثابت (الفصل الثاني، المشهد الثالث، بيت٨٨). وتنتشر صورة المرض كذلك إلى هيرميون الذي يعترف: إنني محجوز كشخص يحمل العدوى ولا يحق لي الحضور (الفصل الثالث، المشهد الثاني، بيت٩٨). ويشير بيتل إلى صورة المرض في ص٨٠، في حين إن سبيرجيون لا يبدو أنها لا تعتبرها باعثا أساسيا، وتذكره فقط بمحض الصدفة (الصور الشعرية عند شكسبير)

(١) يقول د. تيليارد أن عالم ليونتس يتم التعبير عنه بصورة رائعة بواسطة اللغة الحارة الملتوية التي يستخدمها (المرجع السابق، ص٧٦).

استسلم بدون تردد إلى يأسك القاتل

وعندما تجثو على ركبتيك إلى الأبد عاريا صائما

على رأس جبل موحش فى شتاء قارس البرد

تعصف فى لياليه الرياح الهوجاء، لن يتسنى لك

استعطاف الآلهة لترأف بك وتنشلك من براثن العذاب والهلاك المحتم

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٢١١)

وهذه الصورة البيانية الجميلة الرهيبة تحدد مرحلة حاسمة للتطور التراجيدى فى الفصول الثلاثة الأولى. وهى تعبر عن جريمة ليونتس التى لا يمكن علاجهـا وأثرها علينا وهو أنها تعرض بقوة لأنها الصورة البيانية التى اكتمل تنفيـذها فـى هذا المشهد. وهى فى الوقت نفسه تتنبأ بالعاصفة التى تحدث فى المشهد التالى[١].

والطريقة التى تصور بها هذه العاصفة فى الفصل الثالث، المشهد الثالـث، جديرة بالانتباه لأننا ننظر إليها من زاويتين مختلفتين.

إن قول الملاح السماء تبدو عابسة وتهدد قصف الريح الحـالى .. السـماء والتجهمات (الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٤)، وإشارات أنتيجونس. تدل على الرمزية العادية للعاصفة فى حين إن ملاحظات المهرج عن العاصفة – وهى التى كتبت نثرا – تعبر عن وجهة نظر أكثر واقعية: والآن تحمل السفينة القمـر علـى صاريها الرئيسى وتبتلعه عما قريب وتملؤها الرغاوى كما لو كنت تدفع بالسـدادة فى رأس الخنزير... ولكن لكى نرى السفينة، و نرى كيف أن خفقان البحـر قـد

---

(١) تبدأ العاصفة... ويزداد عبوس النهار... إننى لم أر قط السماء قاتمة أثناء النهار... (الفصـل الثالـث، المشهد الثالث، الأبيات ٥٤، ٤٩، ٥٥).

سحبه ... لقد لاحظ د. تليارد الانتقال السريع من عالم أنتيجونس الملىء بـالأحلام والميلودراما إلى عالم الرعاة الخاصة بالإنسانية بصفة عامـة[١]. وربمـا تصـور الصور الشعرية إلى حد ما تلك الفكرة بالتمثيل المختلف تماما للشىء نفسه.

وإذا قلنا إن المسرحية رومانسية فإن هذا له ما يبرره فى الفصـلين الرابـع والخامس. ففى الفصل الرابع تدب الحياة الطبيعية بثراء وتلون غير عادى. ولكـن يتم التمهيد لنا باستعمال لمسات وقتية لخلق جو ريفى قوى بـه خلفيـة رعويـة. والمشهد الثانى يبدأ ب:

تسعة تغييرات فى الكوكب النير قد عدها

الراعى منذ أن غادرت عرشى

(الفصل الأول، المشهد الثانى، بيت١)

وهناك صور شعرية أخرى عن الطبيعة فى المشاهد الأولى[٢]. وهى التـى يقال إنها للقصة الخيالية للفصل الرابع وتتنبأ به[٣].

وحيث إن هذا الفصل (وخاصة المشهدين الثالث والرابع) تم التعليـق عليـه بصورة متكاملة بواسطة نقاد متميزين فيكفينا ملاحظات قليلة لكى نسترجع إنجـاز شكسبير هنا. وربما كان أحسن مثال على ذلك إظهار فن شكسبير فى دمج أمزجـة وأساليب مختلفة. لقد صور الأستاذ بيتل كيف يتم التراصف بين عالم الخيال غيـر المرتبط بزمن وبين المشاهد المعاصرة، والذى يعرض لنا فى أغنية أوتوليكس التى

---

(١) مسرحيات شكسبير الأخيرة ص٧٧.

(٢) على سبيل المثال ج ويلسون نايت "تاج الحياة" ص٨٨.

(٣) فى هذه الناحية يجب الرجوع إلى بداية الفصل الثالث بصفة خاصة. إن بيتل يعتبر هذا المشهد القصير نقطة تحول فى المسرحية، انظر أيضا د. تتليارد ، أعلاه، ص٧٦.

تقدم كبداية للمشهد الثالث[1]. فهي تدمج أساليب متعددة فحسب (أساليب عصور اليزابيث ويعقوب والميتافيزيقيين)، وإنما تخلق أيضا علاقة بين عالم الخيال المثالى وعالم الحقيقة فى الحياة اليومية وتربط المجالات المتناقضة للجمال الطبيعى واللص الخبيث القذر، ومن الممتع أن نلاحظ أن هناك تراصف مشابه فى المشهد الثانى حيث يغنى:

وشاح أشد بياضا من البرد

ونسيج بلون الغراب الأسود

وقفاز أريجه كالورد الجورى

وقناع يخبئ الوجه الحورى

وأساور عقيق وقرط عنبرى

وعطر يسكر العاشق الولهان

وتسريحة شعر تسحر فى كل آن

يمكن أن يهديها فتى لعروسه

مع دبوس ودملج يذهب بعبوسه

وكل ما يرضى الصبية الرشيقة

تعالى اشترى يا أبهى عشيقة

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت ٢٢٠)

---

(١) بيتل أعلاه معنى الأغنية.

إن المحتويات المعبأة مع البائع المتجول أوتوليكس تقارن هنا بالأشياء التـــى توحى بالصور الشعرية للقصائد العاطفية لعصر اليزابيـــث: بيضـــاء مثـــل الـــثلج المتراص وحلوة كالزهور الوردية. وهكذا تطبع لمسة خيالية فى هـــذه المجموعـــة المبتذلة من التفاهات والأشياء الحقيرة ولكن كل هذه التحف الرخيصة التـــى تبـــاع وتبدد بواسطة أوتوليكس، والتى تنتشر على مدار المشهد تعطى لونا سخيا وطعمـــا مألوفا وواقعيا لهذا المنتظر البهيج عند الفلاح. وقبل أن يدخل أوتوليكس يتم الإعلان عن مبيعاته بواسطة الخادم عندما يقول: إنه يبيع الشرائط من كل لون فـــى قـــوس قزح ومعه أكثر مما يحمله كل البايعين فى بوهيميا، مع أنهم يأتون إليه ويعطونـــه بسعر الجملة سلعا مثل الروائح والشاش والباتيسته (الفصل الرابع، المشهد الثالـــث، بيت٢٠٥)، وبدءا من الفصل الرابع، المشهد الثالث يشرع المهرج فى إحصاء كـــل ما يريد أن يشتريه لكى يجز شعر الأغنام ويقدم هذه الصورة المتنوعة المتماســـكة لجو الحياة الريفية: "دعنى أرى ما الذى يجب على شراؤه من أجل حفل جز شـــعر الأغنام؟ ثلاثة أرطال من السكر وخمسة أرطال من عنب الثعلب وأرز. ولابـــد أن أشترى كركما لتلوين فطائر الحارس وتابلا من ورق جوزة الطيب المجفف وبلحا. ليس هناك شيء خارج القائمة، سبع قطع من جوزة الطيب وزجاجتان مـــن الخـــل شديد السيولة، وربما أطلب أربعة أرطال من القراصيا والكثير من زبيب الشـــمس (الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٣٧)، وهناك لمسات صـــغيرة أخـــرى تســـاعد وتحافظ على بناء هذا الجو فى المشهد التالى: الإشارة إلى وقت حلب البقرة وإلـــى فتحة الفرق وإلى المزرعة أو الطاحونة وإلى إعلان الخادم عن الرعاة الثلاثة وعن قطيع الأغنام المنظم وقطيع الخنازير التى تريد الرقص الذى يقول عنه (وينشـــز). إنه يكثر فيه الوثب المرح. ويضيف أوتوليكس لهذه الصورة لمسة مـــن الطرافـــة والغرابة عن طريق المواويل الغريبة التى يسهل الإيمان بها وتصديقها. مثال ذلـــك عندما يتحدث عن زوجة المرابى التى كانت تتـــوق إلـــى أكـــل رءوس الأفـــاعى والضفادع (الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٢٦٧).

ونصبح على دراية بالمدى الواسع للصور الشعرية فى هذا المشهد إذا انتقلنا من النثر[1] فى رعوس الأفاعى والضفادع إلى الموسيقى العذبة فى أبيات برديتا وفلوريزل، لأن واقع الأمر أن الصور الشعرية والخيال والموسيقى الشعرية تتحد من أجل بناء بعض الصفحات الكاملة التى كتبها شكسبير. إن الدمج الدقيق للشعر مع الصور الشعرية تمثله أحسن تمثيل الفقرة الجميلة، حيث يقارن فلوريزل برديتا بالموجة، وهذه الصورة الشعرية تم التعبير عنها بواسطة حركة اللغة التى تشبه الموجة:

وعندما ترقصين يسرنى أن أراك

كموج البحر تتحركين، وأنت تواظبين على

ذلك باستمرار بدون أن تتعاطى

أبدا أمرا سواه

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت١٤٠)

وما نسميه مفهوما لم يتم التعبير عنه بلغة طبيعية وأكثر تلقائية وبعيدة عن التأثير مثلما حدث فى هذه الأبيات فى نهاية حديث برديتا الشهير عن الزهور:

برديتا: إنى أحتاج إليها لأضفر منها لك

يا صديقى الحلو الرقيق

إكليل مجد أتوج به رأسك العالى

فلوريزل: ماذا تقولين لتجعلى منى جثة فى نعش؟

برديتا: بل فراشا من الورد للاستراحة عليه فى مداعبات الحب

---

(١) لاحظ كيف يساعد الانتقال بين النثر والشعر فى "حكاية الشتاء" على تأكيد تناقض المجالات.

لا جسما هامدا ينتظر الدفن

إنما غصن بان نابض بالحيوية بين ذراعى

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت١٢٧)

ونحن لا نكاد نلاحظ أن هذا مفهوم لأن اللغة تتدفق بشكل طبيعـــى. ولكـــن بمقارنة هذا مع أى مفهوم من المسرحيات الأولى، ندرك التطور الـــذى مـــر بـــه شكسبير حتى وصل إلى تلك المرحلة. وبالمثل فإن الاستخدام الواعى غير المقحـــم للأسماء الأسطورية فى لغة لرديتا وفلوريزل يجدر الاهتمام به. وهـــذه الأســـماء الخاصة بالآلهة القديمة بالتأكيد تدعم نغمة المنظر الرعوى فى الريف وتذكرنا بأن برديتا وفلوريزل أصلهما من الأمراء، ولكن اللجوء إلى الأساطير لايبدو أنه زينـــة بلاغية[١]؛ لأنه يبدو من الطبيعى أن يفكر العشاق فى مجموعة الزهور وفـــى إلـــه البحر الأخضر والإله الذى يرتدى رداء مشتعلا وأبوللو الذهبى (الفصـــل الرابـــع، المشهد الرابع، بيت٢٩)، وعندما تنبه برديتا بروسربينا ننسى تماما الأصل البلاغى لهذا الأسلوب[٢]، وطريقة ربطها بالسياق مبتكرة جدا:

كم أتمنى يا صديقى العزيز

لو أن لدى أزهارا ربيعية تناسب نضارة شبابك

(للقرويين الشبان) وأنتم أيضا (لسائر القرويين) وكذلك أنتم الذين

لا يزال عنفوان الشباب يتدفق فى عروقكم طافحا

بالحيوية والبهجة يا بروسبارين

كم أود أن تكون لدى أزهار سقطت أثناء فزعك

---

(١) إن الأسماء الأسطورية وفيرة فى سمبيلين، ولكن استخدامها ليس مناسبا دائما.

(٢) الجمل التنبيهية فى سمبيلين المكتوبة غالبا بأسلوب بلاغى. انظر الفصل الخاص بالمسرحية.

من عجلة الإله بلوطان. إن النرجس الذى يسبق

عودة السنونو فى مطلع الربيع

يأسر رياح آذار (مارس) بروعته

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت١١٢)

ومثال آخر يبين كيف أن الأنماط التقليدية للتعبير التى تدخل تحت عنوان الصور الشعرية تظهر الآن بطريقة منقحة فى كلام فلوريزل:

هاتى يدك الناعمة كريش النعام

الناصعة البياض كأسنان الفتاة الجمشية

أو كالثلج النقى القابع

على رءوس الجبال الشامخة

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، بيت٣٧٣)

لقد كان من المعتاد للعشاق فى عصر اليزابيث فى مسرحيات شكسبير الأولى أن يقارنوا ويشبهوا عين الحبيبة وجلدها وشعرها ويديها بأشياء جميلة متعددة، وكانت طريقة تكديس تشبيهات كثيرة بهذه المناسبة طريقة قديمة رقيقة كاليمامة وبيضاء مثلها ،تلك جملة شائعة فى هذا الأسلوب. ولكن البيتين التاليين يبعثان فينا الدهشة بسبب الصور الشعرية الغريبة والمستحدثة. وكما أوضح لنا بيتل فإن التشبيه يصبح أكثر تعقيدا باستعمال استعارة البلع بدون مضغ[1]. وكل هذا لم يعد يميز أسلوب عصر اليزابيث ولكنه يميز أسلوب دون.

---

(١) بيتل (سابق الذكر)، كلمة البلع تقدم لنا استعارة داخل التشبيه، إذ تقدم لنا صورة شعرية أخرى عن غربلة الثلج التى تجعله أكثر نقاء بأن يغربل مرتين كما يغربل الدقيق وينقى من الشوائب.

وقد يبرز هنا اعتراض بأننا عندما تسجل كل هذه التفاصيل الصغيرة واللمسات الدقيقة فإننا لا نجهد أنفسنا فى سبيل الوصول إلى لب الموضوع. إن هناك بعض الحقيقة فى هذا التحذير لأننا معرضون أن تشغلنا صغائر الأمور، وقد نفقد الاهتمام بنظرة شكسبير المتكاملة عن الدراما. ولكن مثل هذه الدراسة لا يمكن أن تكون إلا أحد المداخل التى يجب علينا فى النهاية الاهتمام بها. إن هناك الكثير فى تفاصيل الصور الشعرية التى تثرى فهمنا للمسرحية. ثم نكتشف أن هناك أكثر مما فهمناه فى البداية. ويصدق هذا أيضا على "حكاية الشتاء" فالتناقض، وكذلك الدمج بين عالم الخيال المثالى والعالم الواقعى شديد الأثر المتمثل فى حياة القرية[١] هو أكثر من مجرد تجميع لأجواء مختلفة ويحمل معنى أعمق يقربنا فى الواقع للمشكلة الرئيسية فى المسرحية.

ومن الواضح أن شكسبير أراد أن يعطى تجديدا وبعثا لعالم يندثر ترمز إليه برديتا وفلوريزل، والفصل البارز فى حياتهما المسجل فى الفصل الرابع، ذلك الفصل الذى لابد أن له جذوره فى واقعية وبساطة الحياة الريفية، وكذلك فى عالم البلاط الرفيع المستوى[٢]. إن الريف والبلاط ضروري كل منهما بالنسبة للآخر. ويبدو أن شكسبير يستخدم فضائل التعفف لدى شخص ولطف شخص آخر لكى يعطينا كلاً متكاملا وذلك ما قاله بيتل. وهذا الاتحاد الضرورى يشار إليه مرة ثانية عن طريق الصور الشعرية التى تمتلك فى الوقت نفسه تهكما[٣] لأن المتكلم

---

(١) لقد قارن أحد النقاد الألمان دمج الرومانسية فى الفصل الرابع بلوحة هولندية رسمها تنيرز تمثل سوق الفلاحين (جستاف لاندور)، شكسبير، ١٩٢٣.

(٢) لاستيضاح هذا انظر الفصلين الثالث والرابع، الجزء الثانى من دراسة لبيتل، وللاستيضاح أكثر انظر د. تليارود (سابق الذكر).

(٣) انظر بيتل (أعلاه).

بولكسين عن طريق تصرفه التالى مع ابنه يتشتت عن الحظ الذى يوصى به هنا كقانون متكامل:

وهكذا ترين أيتها الصبية الرائعة

أنه لابد من تطعيم الجزع البرى

بغصن نضر للحصول على نوعية أفضل

وبهذا الأسلوب نجعل القشرة الخشنة

تستمد النعومة من برعوم كريم الأصل. وهذا فن رفيع

قائم بذاته لتغيير أوصاف النبات وتحسينه

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٩٢)

لقد لاحظنا فيما سبق الاستعراض المبهج لكل التفاهات ونواحى الزينة التى كان يشتهها الفلاحون. وهذا يقوم بعمل أكثر من مجرد خلق جو إذا نظرنا إلى أهمية المشهد بأكمله.

إن هدفه تكوين تناقض واضح مع عملية الحب بين فلوريزل وبرديتا الذى يتم وسط هذه المجموعة المرحة ويسير على خطى مختلفة تماما.

إن فلوريزل نفسه هو الذى يقر:

أيها الشيخ الوقور

أنا أعرف أنها لا تعلق كبير أهمية على توافه كهذه

لأن الهدايا التى تنتظرها منى هى مجموعة ومكدسة

في فؤادى الذى وهبتّها إياه

ولم أسلمها إياه بعد (لبردينا)

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، بيت٣٦٧)

وهكذا يستغل شكسبير كل تلك التفاهات لكى يقتـــرح موضـــوع المفضـــل للظهور ولإظهار الحقيقة التى تنتشر بطريقة ما على مدار مسرحية "حكاية الشتاء".

الفصل الرابع

سيمبيلين

إن فحص الأهمية التركيبية للصور الشعرية فى سيمبيلين، وخاصة توزيعها على مدار المسرحية وإسناد حصص منها للشخصيات المختلفة سيلقى بعض الضوء على سمات مميزة لتلك المسرحية. ويتفق معظم النقاد تقريبا على أن هناك بعض نقاط الضعف فى المسرحية وبعض الفقرات الفظة غير الكاملة وكذلك عيوب فى التركيب وعدم تناسب بخصوص الحبكة يصعب تفسيره، وفى بعض الفقرات هناك رجوع إلى العادات القديمة وإلى الأسلوب الغامض الذى تلاه طريقة كاملة غامضة[1]، وليس هذا فى المناجاة قديمة العهد فقط. وقد قيل عن بعض هذه الفقرات إنها لم تتوافق بدرجة كافية مع النسيج الكلى للمسرحية. وهناك فقرات أخرى يبدو أنها كتبت عمدا بهذا الأسلوب المصطنع لأن شكسبير جعل اللغة الرسمية البلاغية تقدم خدمة درامية. وعلينا هنا أن نتراجع عن التعمق فى الموضوع الذى عرض جيدا بواسطة مستر جرانفيل بيكر[2].

وإذا نظرنا إلى بعض الفقرات التى انتقدت من وجهات نظر أخرى فإننا سوف ندرك أن الصور الشعرية التى ذكرت فيها ما كانت ممكنة فى أى من التراجيديات العظيمة. ولدينا مثال هنا هو خطب بيلاريوس. لقد كان لديه اتجاه

---

(١) لقد حاول بعض النقاد أن يشرحوا الأسلوب المختلف فى هذه المسرحيات الأخيرة بأن شكسبير كان يتكيف مع الأوضاع الجديدة فى مسرح بلاكفرايرز ومع الجمهور الذى يجده هناك. وإذا أردت تحذيرا ضد هذه التفسيرات التى من جانب واحد، انظر أليس فيرم "دارسة شكسبير"، ١٩٤٧.

(٢) انظر هـ جرانفيل مقدمة لشكسبير السلسلة الثانية ١٩٣٠.

واضح نحو تزيين كلامه بتشبيهات منمقة وأقوال مأثورة وصور شـعرية جميلـة. فبعد أن شرح لجيوديريوس وأفيرلجوس موقفه السابق فى بلاط سـيمبيلين ينهـى كلامه بقوله:

كنت شجرة وارفة الظلال

مثقلة بأشهى الثمار

لكن ذات ليلة هبت العواصف على وانتقضت الظلمات

سموها ما شئتم فسقطت عن كاهلى إلى الأرض حبتى المذهبة

وأصبحت عريانا، وعرضة لعوادى الزمان

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٦٠)

والفقرة تتمشى مع الصور الشعرية عن الشجر، التى تستعمل فى المسرحية بأكملها، كما أوضحت سبيرجيون. ولكن هذه الطريقة للانغماس فـى التفصـيلات بالتأكيد وثيقة الصلة بالمسرحيات الأولى عن التراجيديات.

كيف يمكن تحويل الصورة الشعرية عن الشجرة إلى صورة شعرية درامية؟ يمكن أن نرى ذلك فى المشهد الأخير عندما يجيب بوستيومص على إيموجين، وفى هذه المرة ينسى عادته البلاغية المعتادة فى الكلام:

الآن

ألقى بى من جديد

مع البيت الرائع[1]:

---

(١) كانت الدكتورة سبيرجيون على حق عندما قالت عن هذه الأبيات إنها عشر كلمات تفعل أكثر مما يفعله أى شىء آخر فى المسرحية كلها لكى تقربه من ناحية الثقل والقيمة لإيموجين (الصورة الشعرية عنـد شكسبير).

أبقى هكذا يا عزيزتى كالثمرة العالقة بشجرتها

حتى تذبل وتموت

(الفصل الخامس، المشهد الخامس، بيت٢٦٤)

وهناك حالة أخرى جديرة بالتسجيل هى الفقرة الجميلة فى الفصل الرابع حيث يشبه بيلاريوس الغلامين الأميرين بالرياح:

إنهما رقيقان

مثل أنسام الشمال تهب تحت بنفسجة

فلا تهتز براعمها العذبة، وفيهما من القسوة أيضا،

إذا استثير فيهما الدم الملكى قدر ما فى أعتى الرياح

التى تعصف بذرى صنوبر الجبال

فتجعله يطاطى نحو الوادى

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت١٧١)

ونقول ثانية إن موضوع هاتين الصورتين الشعريتين يتفق مع البواعث الرئيسية فى الصور الشعرية للمسرحية كلها. وبالإضافة إلى ذلك فهى تكشف فى غموض طبيعة الأمراء لدي الأخوين[1]. ولكن اختيار الكلمات ليس متوفرا فى الأسلوب الدرامى للتراجيديات.

ومن الناحية الأخرى مما يميز بيلاريوس أن يعطى لنفسه وقتا كافيا ليتأمل كل شيء. وليضع ما يريد قوله فى لغة جميلة تزيينية بطيئة الحركة. ويتم هذا عن

(١) انظر ج ويلسون نايت "تاج الحياة".

طريق كلامه. ولكنه ليس الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى تستخدم هذا النوع من اللغة. ويتحدث جرانفيل باركر عن الانحراف فى الزركشة، الذى يحدث على مدار المسرحية، وعن أسلوب جديد متصنع للخيال وأسلوب مصطنع ومعقد. وفى سيمبيلين هناك اتجاه مشابه لاتجاه موجود فى المسرحيات الأولى لإدخال الحكم والتعجبات البلاغية والصور الشعرية والتشبيهات. وعندما فكت إيموجين أختام خطاب بوسيتومص قامت بتلك الرحلة البلاغية اللطيفة وارتجلت الكلام عن النحل[1]:

أستاذنك أيها الشمع الطيب في أن تبارك

النحل الذى يصنع أختام السر هذه! فالعشاق

ومن تحدق بهم المخاطر ليست دعواتهم سواء

(الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٣٥)

والأسوأ من ذلك الكلمة المصطنعة يجانب التى تنبه فيها للخبرة:

أيتها الخبرة إنك تكذبين الروايات

فالبحار الكبرى تلد الغيلان، وللطعام

تعطينا روافد الأنهار سمكا مثلها فى الطيب

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٣٥)

وبعد أن وقع نظرها على جسم كلوتن الذى كان بلا رأس فكرت أن تعمل تشبيها لطيفا:

---

(١) انظر وقارن جرانفيل باركر سابق الذكر.

هذه الزهور تشبه مسرات الدنيا

وهذا الرجل المدمى يشبه همومها

(الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت٢٩٦)

وفى مناسبة أخرى مشابهة يصرخ بوستيومص عندما يجد الكتاب بعد رؤياه فى الأحلام:

كتاب أيها الأثير

لا تكن مثل عالمنا الخلب، ثوبا

أكثر نبلا مما يكسو، ولتكن لآثارك

على غاية النقيض من أهل بلاطنا

فتحقق من الخير ما تعد

(الفصل الخامس، المشهد الرابع، بيت١٣٤)

بيسانيو يبتكر ما لا يقل عن ثلاث صور بيانية لكى يجد متنفسا لغضبه بسبب التقولات، وذلك لكى يصف تأثير التشنيع (الفصل الثالث، المشهد الرابع، بيت٣٥) وعندما وصل أفيراجوس فى الفقرة المشهورة الخاصة بالصورة الشعرية عن الزهور إلى منقار الطائر (وهو الذى يوصل كل الزهور إلى إيموجين) يدخل تنبيها بصورة مبسطة للمنقار:

آه يا منقار يهيل الخزى

على أولئك الورثة الأغنياء، الذين تركوا أبائهم راقدين

من دون أنصاب تخلد ذكراهم

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٢٢٥)

وفى هذا المشهد الدرامى الرائع الذى يحاول فيه إياشيمو أن يغوى إيموجين مستخدما كل ما يملك من بلاغة يدخل، بأسلوب مماثل، تعريفين إضافيين للإدارة المتخمة:

الرغبة الشرهة

تلك الرغبة النهمة التى لا تشبع، تلك الحوض

الذى يمتلئ ويفرغ معا، يفترس الحمل أولا

ثم يسعى وراء القمامة

(الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٤٦)

إن تكرار استخدام الأقواس ( ) فى سيمبيلين الذى يلفت نظر القارئ، حتى إذا تتبع الصفحات سطحيا، قد يصور لنا هذه العادة لاستخدم البلاغة رغم أن هذه الأقواس أحيانا تدل على الأسلوب السهل الطبيعى المعروف فى اللهجة العامية الذى يوجد كذلك فى سيمبيلين. كذلك فإن التنبيهات الدائمة المحتوية على الصور الشعرية فيها البلاغة. يصيح إياشيمو عندما يرى إيموجين نائمة فى فراشها قائلا:

ما أبهى الذى تضفين على الفراش

يا زهرة الظهر الندية

يا أنقى من المفارش فى البياض

(الفصل الثانى، المشهد الثانى، بيت١٤)

والأساليب البلاغية الأخرى مثل الطباق والموازاة والتصور يتكرر حدوثها أيضا مما يزيد جمال الأسلوب التزيينى الشكلى. وبعض هذه الفقرات (ويمكن إضافة أمثلة كثيرة إلى الأجزاء المقتبسة السابقة) تخلو من الذوق لدرجة أن النقاد

ترددوا كثيرا فى أن ينسبوها لشكسبير. إن المشكلة كلها متشابكة ومعقدة بحيث لا يمكن مناقشتها هنا. إن استخدام شكسبير للصور الشعرية يمكن بصورة ما أن يقدم لنا معيارا له قيمة بهذا الخصوص. ومع ذلك فلن يفيدنا أن نرفض كل الفقرات على أنها لا تنتمى لشكسبير وهى التى تبين أسلوبا فى الخيال والصور الشعرية والتوفيق الأولى أقل من أسلوب التراجيديات، الذى كان يميز المسرحيات الأولى. وحيث إن سيمبيلين هى أول الرومانسيات، فهى تبين سعى شكسبير وراء أسلوب جديد يناسب الدمج الغريب لمواد الموضوع وللعناصر التى تفوق الطبيعة مع العناصر الحقيقية وللأمزجة المتناقضة المتضمنة فى العقدة المقعدة. وفى هذا المجال التجريبى يلجأ مرة ثانية إلى عادات الأسلوب الأولى التى تبناها. ولكن هذه الأنماط الأسلوبية الشكلية التزيينية الصناعة تسمى جزئيا مدخلات فظة وتخلو من الدافع. وكما صور جرانفيل باركر جزئيا، فإن شكسبير قد واءمها مع الموقف الدرامى، واتجه إلى الوصف الدرامى الصارم[1]. إن طريقة انتقاء فقرات منفصلة وتحليلها من ناحية أسلوبها وتخير ألفاظها غالبا ما يضللنا، ويجب اللجوء إليه فقط مع الحذر الشديد. إن المثال الخاص بسيمبيلين ينبهنا ألا نفكر فى تطور الصور الشعرية عند شكسبير على أنها لها حركة رأسية ثابتة كسلم تبين كل درجة فيه شكلا أعلى للكمال. وهذا التطور يحمل فى طياته العودة إلى العادات القديمة فى الأسلوب وبالتأكيد حركات انتكاسية. وبالمثل فهو يحقق تقدما ملموسا نحو العمق والتعقيد وإعادة أدق لنسج الصور الشعرية فى سياق المسرحية.

وإذا بدأنا فحص توزيع الصور الشعرية فى سيمبيلين فإننا نجد أن الفصل الأول يحتوى على مشهدين فقط يحتويان على عدد وافر من الصور الشعرية. ففى

---

(١) يركز د. تيليارد أيضا على هذه المشكلة. انظر المرجع السابق، وفى أماكن متعددة، إذا أردت ملاحظات نقدية عن جرانفيل بيكر.

الفصل الأول، المشهد الرابع، نجد أن الموقف الرومانسى لإيموجين وهى تحاول (طبقا لما قرره بيسانيو) أن تصور رحيل بوسيتومص فى البحر، وهو الذى يبادر بالصور الشعرية. وهذه الفقرات فى محاولة مسايرة للموقف الرومانسى تكشف فى الوقت نفسه طبيعة إيموجين الرقيقة وتفضيلها للأشياء الدقيقة الصغيرة[١] (الفصل الأول، المشهد السابع) هو المشهد التالى الذى يقدم استخداما دقيقا وغريبا للصور الشعرية. وفى محاولة إياشيمو إقناع وإغواء إيموجين، يستخدم صورا شعرية براقة وكثيرة التلون مما يركز على بلاغته العنيفة (ومثل طريقته العامة فى الكلام)، فالصور الشعرية لا تعكس شخصيته فحسب، ولكنها تمتلك تورية درامية لأن البواعث المتكررة فى صورة الشعرية منفرة وتدعو إلى الازدراء. وتوضع الأشياء السلبية غالبا كنقيض لطهارة إيموجين[٢]. بينما إياشيمو يريد بهذه التشبيهات أن يتهم بوسيتومص بدون وجه حق. إنه فقط يصف شخصيته الدنيئة واتجاهاته، والجمهور دون أن يدرى سوف ينسب هذه الصور البيانية[٣] إلى إياشيمو لأنه يعلم ببراءة بوسيتومص الكاملة.ومما هو جدير بالملاحظة أن المشهد المهم الذى يبين فيه إياشيمو خيانة إيموجين الواضحة يحتوى على القليل جدا من الصور الشعرية (إذا استثنينا وصف إياشيمو لحجرة نوم إيموجين). ويبدو بوسيتومص على مدار المسرحية كشخصية لا لون لها. وليس لديه إلا خيال ضعيف، وينعكس هذا على

---

(١) انظر ج ويلسون نايت تاج الحياة ص١٥٣،١٥٤، وللتعليق على المشهد انظر جرانفيل باركر.

(٢) إن الاتساخ هو نقيض الامتياز النظيف، يجب أن يجعل الرغبة تتقيأ الخواء ولا يستهويه الطعام (الفصل الأول، المشهد الرابع، بيت٤٤). إن التخمة سوف تلتهم الحمل أولا، ثم بعد ذلك تشتهى القمامة (٤٦). إن المطوى فى الزنزانة تتم بواسطة الإرواء بالتحديق فى العين/ أساسى وخال من الشهوة كالضوء المتصاعد منه الدخان/ الذى يطعم بالشحم النتن (١٠٨) الذى يشارك فيه فتيات كالصبية (١٢١)، مغامرات محمومة (١٢) مثل هذه المواد المغلية/ أيضا ربما تسمم السم (١٢٥).

(٣) الصور الشعرية الجسية المنمقة فى مناجاة إياشيمو فى الفصل الثانى المشهد الثانى يمكن مقارنتها بالصور الشعرية فى الفصل الأول، المشهد الرابع.

لغته[1]. ثم ندخل بعد ذلك فى جو مختلف تماما فى المشهد الذى يقدم بيلاريوس أولا ومعه الأميران مظهرا موجات التراجع لديهم. لقد أكد د. تيليارد[2] أهمية هذا العالم الجديد وتناقضه مع العالم القديم والدور الذى يلعبه فى تكوين الدراما، وعند مقارنة هذه المشاهد الجبلية بالمشاهد الأخرى فى القصر، ندرك الكثير من الاختلافات الخاصة باستخدام الصور الشعرية الثرية والتى أخذت من الطبيعة فى هذه المشاهد. إن حركة الكلام تتباطأ واختيار اللفظ له موسيقى أكثر تناغما، والجو أكثر اتساعا. وهناك فقرات أخرى يبدو فيها الحدث الدرامى معلقا بحيث يمكن تطوير الصور الشعرية التأملية التزيينية، ثم هناك أيضا زيادة فى فقرات الميلودراما. لقد تم توضيح كيف أن إحدى الشخصيات التى تظهر فى تلك المشاهد مثل بيلاريوس يصبح من سماتها أن تندمج مع الصور الشعرية البليغة التأملية بحيث أن خطبه تكون من الناحية الأولى تعبيرا عن مزاجه وفى الوقت نفسه تخدم هدف شكسبير فى خلق جو قوى للطبيعة فى تلك المشاهد. ولكن بالإضافة إلى بيلاريوس، فهناك أرفيراجوس الذى يميل بشدة للصور الشعرية فى حين أن جيوديريوس يستخدم القليل من الصور البيانية لأنه أكثر واقعية وأكثر فى رجاحة العقل عن أخويه. إن أفيراجوس له شخصية أكثر خيالا وأكثر شعرية ويلجأ إلى الصور الشعرية والتشبيهات والتصورات عندما يريد أن يتكلم. هذا الفارق يبدو حتى فى الخطابين الأولين اللذين تسمعهما من الأخوين فيقول أفيراجوس:

بماذا تراقا تستطيع أن تتحدث

---

(١) الصور البيانية التى يستعملها غالبا تقليدية وتقدم على هيئة تشبيهات بسيطة مثلا: ظاهرة مثل الثلج الذى لم تلمسه الشمس (الفصل الثانى، المشهد الرابع، بيت١٣) سوف تعطيك ذلك مثل الحيوانات (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت٣٧) يكثر مثل الأسود (الفصل الخامس، المشهد الثالث، بيت٣٨).

(٢) ى. م. وتيليارد، سابق الذكر، ص٢٧.

عندما تتركنا الشيخوخة مثلك ؟ عندما نسمع المطر

المطر والريح ينقضان علينا فى معظم أيام فصل الشتاء

ونكون محجوزين فى كهفنا فبماذا نتسلي

طوال أوقات الجليد ؟ نحن نكاد لا نبصر من دنيانا شيئا

كأننا بهائم محجوز علينا نراوغ كالثعلب

ليتسنى لنا أن ننتقل من مكان إلى آخر

نقاتل كالذئب لنسد جوعنا ويحضر دهاؤنا

فى التقاط أنفاسنا لعلنا نوسع قفصنا الضيق وفى داخله

عصفور سجين يلعنا بعبوديتنا ويوهمنا بأننا أحرار

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، بيت٣٦)

وبالتأكيد استخدم جيوديروس استعارة السجن التى طبقهـا علـى حيـاتهم: السجن للمدين الذى لا يجرؤ أن يتخطى الحدود ولكن أرفيراجـوس يجمـل هـذه الاستعارة الواقعية ويصوغها شعرا فى صورة بيانية عن قفص الطائر المحبوس.

وفى المشهد السادس من الفصل نفسه عندما يتقابل الإخوة مع إيموجين التى تعرض نقودا ثمنا للحم الذى أخذته يسأل جيوديريوس بإيجـاز النقـود، الشـباب؟، ولكن أرفيراجوس يصيح قائلا:

أليس الأفضل أن يتحول ذهب الأرض وفضتها إلى أوحال؟

(الفصل الثالث، المشهد السادس، بيت٥٤)

أو قارن تعليق الإخوة على انطباعهم بخصوص إيموجين إن أرفيراجـوس

يمتدح غناء إيموجين بحماس ويقول إنها كالملاك (كيف أنها تغنى مثل الملاك) فى حين إن جيودريوس الأكثر واقعية يمتدح طهى إيموجين بقوله:

طريقة طبخه أنيقة! فهو يقطع غليظ

الجذور بأشكال هندسية

وهو القيم على غذائها

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٤٩)

ومع ذلك فإن أرفيراجوس يهتم أكثر بالجانب اللامادى عند إيموجين ويستخدم الآن تصورا معقدا ومصطنعا:

ما أنبل ما يحمل

البسمة بالحسرة، كما لو كانت الحسرة كذلك

لأنها لم تكن مثل هذه البسمة

والبسمة تحتال على الحسرة، فتطير

عن ذلك الهيكل المقدس، لتمتزج

بالرياح يجأر منها الملاحون بالشكوى

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٥١)

وبالتأكيد فهو هو تصور موجود فى أسلوب المسرحيات الأولى. ولكن وظيفته مختلفة. إن قيمتها ليست سطحية فقط وليست تدريبا على سرعة البديهة من أجل سرعة البديهة[1] ولكنها تتمشى مع النزعة الخيالية عند افيراجوس وفى نفس

---

(١) انظر بيتل ص٢١-٢٢.

الوقت تعكس برقة الانطباع الذى خلقته ايموجين عند ظهورها السابق ويستمر الفارق بين الأخوين. (الفصل الثالث، المشهد الثانى، بيت٥٨) فى المشهد الثانى من الفصل الرابع، وبعد ذلك يعطينا أرفيرلجوس وبأسلوب الميلودراما ذلك الإحصاء للزهور، وهذا بدوره يسهم كثيرا فى تلوين وفى جو المشهد. ومع ذلك فإن جيوديريوس يظهر لنا وجهة نظره المختلفة تماما فى اختصار حديث أرفيراجوس معترضا فى قلق على كلمات أخيه:

كفى رجوتك

ولا تندفع بكلمات الصبايا نحو ذاك

الذى يقتضى الوقار

(الفصل الرابع، المشهد الثانى، بيت٢٢٩)

إذن فاستخدام الصور الشعرية وسيلة غامضة لإظهار الفارق بين الأخوين فى الطبع وفى الشخصية.

وأخيرا إذا بحثنا كيف ترسم الشخصيات الدرامية فى سيمبيلين[١] عن طريق أشخاص آخرين وبواسطة صور شعرية أو تشبيهات، فإننا نجد أن إيموجين تستحوذ على أكبر نصيب منها. إن المركز المرموق والغريب فى المسرحية لإيموجين يتم التعبير عنه، وكذلك يتم التعبير عن أنها أحسن شخصية رسمت فى سيمبيلين مع أن هناك شيئا غامضا لا يدركه العقل بخصوصها. وإذا تتبعنا الأسماء التى نسبت إليها فإننا مع ذلك نشعر أن بها جوانب تقليدية أكثر مما فى الصور الشعرية التى تمثل بطلة من التراجيديات العظيمة (مثل كليوباترا). وحقيقة أن

---

(١) هذا النقد التهكمى لأسلوب أرفيرلجوس يثبت أن شكسبير لم يرجع هنا إلى الأسلوب البلاغى ببساطة، بحيث إنه كان لا يعرف كيف يكتب بصورة أحسن ولكنه فعل ذلك عن وعى.

إيموجين تشبه بالأشياء البراقة اللامعة (الماس والجواهر والشمس المشعة والبرق)، وتشبه بزهرة الزنبق وبالطائر وبالمعبد وبالثلج وبالهواء المستحب وبالملاك السماوى، لا يزيد كثيرا عن الجانب التقليدى من الشعر فى عصر اليزابيث[1]. وإذا نظرنا إلى الصور الشعرية من هذه الزاوية فسنجد تدعيما للانطباع العام الذى نكونه عند قراءة المسرحية.

---

(١) ج ويلسون نايت سابق الذكر، ص١٥٦، إنها توضع فى مرتبة المثالية المعتادة فى بريكلز "حكاية الشتاء"، وهذا المقام نحرم منه بوسيتومص ونحتفظ به لها وللصبية فى القصر.

الخاتمة

إن الهدف من هذه الدراسة كان هو تتبع تطور الصور الشعرية عند شكسبير على مدار مؤلفاته واعتبارها جزءا متكاملا للتطور الأكثر تعقيدا لصنعته الدرامية. وبالنسبة لاستخدام الصور الشعرية فى تراجيديات شكسبير وفى مسرحيات فترة النضج، فإن مصطلح تطور يحتاج لبعض التعديل. وفى الوقت الذى كان من الممكن أن نلاحظ تقدما مطردا فى الطرق المتعددة لاستخدام الصور الشعرية وتكيفها مع الأهداف الدرامية العديدة فى مسرحيات شكسبير المبكرة وفى دراما ما يسمى بالمرحلة المتوسطة، وهى التى أتاحت لنا الحديث عن تطور تدريجى بمعنى الكلمة، فإن هذا المدخل كانت فرصته فى التطبيق أقل من التراجيديات العظيمة لشكسبير التى تناولنا منها ستا فقط. ومصطلح التنوع هنا كان له ما يبرره عند وصفنا لاستخدام الصور الشعرية، فبعد أن وصل شكسبير إلى السيطرة الكاملة على عناصر الأسلوب المتنوعة، وكذلك على اختيار الألفاظ - كما نجده فى مسرحيات مثل عطيل وماكبث - كان أمامنا سؤال فى غير موضعه وهو: هل استخدام الصور الشعرية فى الملك لير مثلا أعظم من استخدامها فى ماكبث أو العكس؟. إنها طريقة مختلفة لاستخدام الصور الشعرية وليست طريقة أسوأ أو أحسن بحيث نطلق عليها تقدما؛ لأن الصور الشعرية فى تلك المسرحيات كانت تحت طوع المتطلبات المختلفة للتعبير، ولعل رسم الشخصيات ووظائفها واستخداماتها كان يحكمها قانون التركيب المتضمن فى التراجيديا الخاصة موضع التساؤل. إن دراسة أسلوب شكسبير وألفاظه، إذا نظرنا إليها من جميع النواحى، توضح لنا أننا لا نستطيع أن نفسر الفارق الكبير بين الملك لير وماكبث باستخدام لفظ معين مثل تطور، ولكن يجب أن نضع فى اعتبارنا أن شكسبير أراد فى الملك

لير أن يصور لنا شيئا مختلفا تماما عن ماكبث، ونتيجة لهذا كان يتحتم عليه إيجاد طرق أخرى جديدة للتعبير.

وكان يعتقد أن هذه السمات ضرورية لكى نتجنب سوء الفهم الذى قد ينشأ من استخدام مصطلح التطور بتعنت مع فن شكسبير. وبالطبع هناك تطور فى تراجيديات شكسبير العظيمة على اعتبار أن كل تراجيديا تقدم مشكلة جديدة تتطلب طريقة جديدة للتقديم من جانب شكسبير الكاتب المسرحى، وأحيانا تتطلب تقنية درامية جديدة، وبالتالى مصادر جديدة للألفاظ والأسلوب والصور الشعرية. ولكن دراسة هذه الروائع تقتضى أن نتكلم عن توسيع طرق شكسبير الإبداعية وتصميماته وعن تجميع إمكانياته التى لم يتنبأ بها أحد بدلا من تجميع علامات والحديث عن تحسينات. إن تطور فن شكسبير يجب ألا نفكر فيه كسلم يتكون من درجات متساوية وكل درجة أقرب إلى الكمال من الدرجة الأخرى.

وهذا التشبيه بالسلم ليس مرضيا بصورة مطلقة حتى بالنسبة لتطور شكسبير فى المرحلة الزمنية الأولى (حيث أمكن تطبيق هذه الصورة بصلاحية أكثر)، لأننا أمام إغراء سهل أن نحكم على مسرحيات شكسبير الأولى بمستويات مستمدة بصفة مطلقة من معرفتنا بروائعه وتذوقنا لها. ونحن نتخذ مثالا لذلك: التزايد التدريجى للأساليب البلاغية، دليلا على نمو المهارة الدرامية لدى شكسبير على أنه تخلى عن الصنعة لأنه تعلم كيف يكتب بطريقة طبيعية أكثر. ومن توافر الزينة والعناصر البلاغية فى مسرحياته الأولى نستنتج أن شكسبير كتب بهذا الأسلوب لأنه لم يعرف طريقة أحسن للكتابة، وأيضا لأنه توارث هذا النمط ممن سبقوه. ونحن نميل إلى القول بأن شكسبير كان يجب عليه أن يتغلب على ذلك الأسلوب لكى يشق طريقه.

ويجب أن نذكر تحذيرا ضد هذه العبارات رغم أن كلا منها فيه مسحة من الحقيقة. وفى عصر شكسبير كان هذا الأسلوب البلاغى يلقى تقديرا كبيرا وفكرة

التغلب على هذا الأسلوب لكونه تعبيرا أقل وغير طبيعي كانت تبدو غريبة جدا على آذان السامعين فى عصر اليزابيث. وقد ألقت الدراسات الحديثة ضوءا أكثر على استخدام شكسبير للبلاغة وعلى الدور الذى لعبته فى القرن السادس عشر. وأظهرت هذه الأبحاث كيف أن الأساليب البلاغية استخدمت بدرجة تدعو إلى الدهشة وكيف أنها استخدمت عن عمد وبوعي بواسطة شكسبير فى مرحلة صغره وفى مرحلة نضجه. وعند نقدنا استخدام شكسبير للصور الشعرية فى المسرحيات الأولى، يجب أن نضع فى اعتبارنا حقيقة أن شكسبير كان فى ذهنه فى ذلك الوقت نموذج مثالي. وهذا الأسلوب كان له مواصفاته الخاصة، وكان يجد إفصاحا عنه ليس عبر الألفاظ والصور الشعرية فحسب، بل عبر كل العناصر الأخرى للفن الدرامي. وبذلك أصبحت الصفة الصناعية الشكلية للصور الشعرية لها ما يقابلها ويساويها فى تجميع الشخصيات الصناعي والتناسقى (مثلا فى كوميديا الأخطاء). واتجاه الصور الشعرية للرمزية والتقليدية أكثر من اتجاهها للتفرد وتعبيرها عن الحقائق المعروفة بدلا من التجارب الفريدة، كل ذلك يتفق مع الطريقة الكلية والجو العام لهذه المسرحيات. والملخص التالى يجب فهمه على أنه يمثل تلك المواصفات.

وقد بدأت دراستنا بالتحرى عن العلاقة بين الصور الشعرية والسياق ومصطلح السياق يتم فهمه ليس كنصوص لغوية فحسب، ولكنه يشمل الموقف الدرامى نفسه. وفى كتابات شكسبير الأولى مع المسرح التاريخى وفى تايتوس وأندرونيكوس أمكن وصف هذه العلاقة فى معظم الحالات على أنها غير عضوية ومفككة، والصور الشعرية أدخلت على النص كشيء يمكن فصله مرة ثانية دون التأثير على تركيب المشهد. والطريقة التى ربطت بها هذه الصور الشعرية (وهى تتم فى شكل تشبيهات) مع السياق باستعمال ("ك"، أو "مثل")، أو أضيفت ثم تكدست فوق بعضها كشفت عن هذه الخاصية غير العضوية للصور الشعرية من وجهة

النظر الشكلية فى حين أن عدم التناسب الموجود بين الموقف الدرامى والصور الشعرية المستخدمة فى تلك اللحظة ذاتها والشخصية التى تستخدم تلك الصور الشعرية كشفت عن هذا الارتباط غير المتناسب على المستويات الأخرى. إن تكرار التشبيهات الملحمية الأصلية التى هى ليست وثيقة الصلة بالدراما وللمفاهيم الدقيقة المعدة بطريقة شاعرية أوضحت أنه كان هناك صراع بين شكسبير كاتب الدراما وشكسبير الشاعر. لقد كان هناك استعراض معين وإقحام فى الصور الشعرية فى المسرحيات الأولى. وقد كنا نحس بالسرور الساذج لكاتب الدراما الذى أراد أن يستعرض مهارته ومعرفته وأن يزوق لغته وذلك باختراع وإدخال هذه الصور البيانية فى أى مناسبة يدركها. وجزالة الأسلوب المعروفة لنا كسمة لأسلوب الشعر والنثر فى عصر اليزابيث كانت واضحة فى الاستخدام المستفيض والمبالغ فيه للصور الشعرية فى مسرحيات شكسبير المبكرة. وفى تلك المسرحيات الأولى يمكن أن نقول عن فقرات كثيرة إنها صور شعرية من أجل الصور الشعرية، وكثير من الصور الشعرية يمكن وصفها على أنها استطراد فى الكلام أو يمكننا أن نلاحظ اتجاها نحو الاستطراد الذى دعمته الصور البيانية. وفى المسرحيات التاريخية الأولى أمكننا رؤية ربط بين هذه السمة والعادة البلاغية للتعظيم.

وفى المسرحيات الكوميدية المبكرة كان استحسان التشبيهات التى تتسم بالفكاهة والبساطة، مما يتناسب مع العالم الذى صور فى هذه المسرحيات، وهكذا نجد أن الصور الشعرية هنا رغم أنها كانت تحتفظ بالزينة نفسها والزركشة اللفظية، فقد احتفظت بتناسب معين.

وبالإضافة إلى ذلك فإن شكسبير كان يستخدم – كما هو الحال فى الحب الضائع – فن المراوغة والتورية واللعب بالكلمات والصور الشعرية بدرجة كبيرة

من الدقة الفنية، وأنه فى الوقت نفسه كان يبتعد بنفسه عن ذلك النمط بأن يسخر من سوء استخدامه والمبالغة فيه بدرجة غريبة تجعلنا نندهش له.

وقد لوحظ فى الأجزاء الثلاثة من هنرى السادس كيف أن أنواعا معينة مـن الكلام ومن المواقف أعطت الفرصة لظهور أنواع معينة من الصـور الشـعرية. وهكذا نجد أن الخطب المقنعة الجدلية الاحتجاجية التى تتكـرر فـى المسـرحيات التاريخية الأولى قد روجت لإدخال الصور البيانية المرتبطة بالأقوال المأثورة، فى حين أن أنواع الصور الشعرية الأخرى المرتبطة بالمونولوج والتى ترتبط عضويا بالنص يمكن ملاحظتها. إن الصور البيانية فى المونولوجات بينت درجة أعلى من الاتجاه المباشر، وكانت تمتلك قوة أكثر تعبيرا، وكانت تبدو بصفة عامة أكثر أهمية وأكثر تماسكا من التغليف أو الصور الشعرية التزيينية فى الخطب الرسمية. ورحنا نتساءل إن كانت ثمة أحداث أو مواقف معينة مناسبة بصفة خاصة للإتيان بالصور الشعرية، حيث وجدنا أن الموت من بين كل الأحداث كان من المؤكد أنـه يخلـق الصور الشعرية، وفيما يتعلق بالدور المهم الذى تلعبـه الصـور الشـعرية فـى مسرحيات فترة النضوج فى خلق جو للطبيعة، فقد أنـار لنـا الطريـق أن نتتبـع خطوات شكسبير الأولى فى سبيل تجربة هذه التقنية التى تبين لنا نقصا واضحا فى المهارة وفى الوضوح.

إن مناقشة الصور الشعرية فى ريتشارد الثالث قد بدأت من تقـدير لـبعض الملامح المتميزة التى توصف بها الحبكة والتركيب والأسلوب ولغة المسرحية. إن سرعة الأحداث الكبيرة والتركيز على الحبكة والحضور الدائم لشـخص ريتشـارد الثالث، والاستيعاب الثابت للحدث وللشخصية، كل ذلك أثر كثيرا علـى اسـتخدام الصور الشعرية. وبصفة عامة أصبحت الصور الشعرية أكثـر قصـرا وتركيـزا واستقلالية، ولكنها كذلك أقل شمولية وأقل استطرادا. إن قدرة شكسـبير المتزايـدة

على إعطاء تعبير مركز ومباشر، للمشاعر عكسه الاستخدام المباشر التلقائى للصور الشعرية، وكذلك عكسته الطبيعة العامة للصور الشعرية نفسها. وبالإضافة إلى ذلك، كانت هناك أمثلة تكون علاقة وثيقة بين الصور الشعرية وسياقها. وتلك الصور الشعرية وجدت تمهيدا لها فى لغة الاستعارة، وكذلك عن طريق أساليب أسلوبية معينة. ويمكننا أيضا أن نتتبع موهبة شكسبير الإبداعية فى تشكيل استعارة مركبة جديدة. وأخيرا رأينا مثالا واضحا للاستخدام الدرامى المستمر للصور الشعرية بالطريقة التى استخدمت فيها رموز الحيوان المتكررة لرسم شخصية ريتشارد ولخلق جو سائد من القسوة والخطر والكراهية.

ومن الناحية الأخرى فإن "يتشارد الثانى" أوجدت سببا لاستخدام الصور الشعرية ولوجودها، باعتبار أن طبيعة الملك الشعرية والتأملية، هى التى أدت به إلى استخدام تلك الصور الشعرية بوفرة. وأصبحت مرحلة جديدة ظاهرة لنا، تبين العلاقة العضوية بين الصور الشعرية والمسرحية، وذلك فى مشهد التنازل عن العرش حيث يجعل شكسبير الصورة الشعرية تنمو من الموقف الخارجى وتكشف لنا عن طريق الصورة البيانية الأهمية الرمزية لما كنا نشاهده على خشبه المسرح. وفى هذه المسرحية – بالمقارنة ب "ريتشارد الثالث" – أصبح فن شكسبير فى رسم الشخصيات الرئيسية أكثر تعقيدا وأكثر إفصاحا.

والصور الشعرية فى "روميو وجولييت" تبين لنا مجالا أوسع، وتنوعا أكثر من المسرحيات السابق ذكرها، وبصفة خاصة فيما يتعلق بنوع وبشكل الصور الشعرية. إن شكسبير آنذاك راح يميز بوعى بين الأساليب المختلفة التى كانت تحت تصرفه ومهارته فى تكييف الصور الشعرية مع الشخصيات، والمواقف، والحالة المزاجية تبدأ فى التطور. لقد تم التأكيد غالبا على أن تجارب شكسبير فى هذه المسرحية وقد كان يختبر فيها أساليب مختلفة، وأنماطا من العرض، قد أدرك

أثناء التجربة قيمة الأسلوب الجوهرية وأهمية هذه المستويات المختلفة من الألفاظ، وخصص لها مكانا ملائما فى بناء مسرحيته. وأصبح الأسلوب التقليدى المتـوارث محصورا فى المواقف والشخصيات التقليديـة، فـى حـين أننـا فـى المشـاهد والشخصيات التى وراء ذلك المستوى التقليدى رأينا طريقة جديدة ولغة جديدة تنمو وتصل أحيانا إلى درجة مدهشة من التركيز والإتقان. وكانت فى "روميو وجولييت" دلائل متعددة توضح أن شكسبير قد أصبح مدركا للاسـتخدامات الدراميـة، لهـا أهميتها، فهى تساعد على تركيز وإعلاء التجربة الداخلية، وفى الوقت نفسه تحـول العناصر الخارجية للموقف إلى رؤية شعرية (كما شـاهدنا فـى مشـهد الشـرفة والحديقة)، وهذه الصفة لدى شكسبير الخاصة بالإدراك الكامـل والتفسـير، عـن طريق الصور الشعرية، للمعنى الأساسى للمشهد الذى يقدم على المسـرح، تشـير أيضا إلى مرحلة جديدة للعلاقة العضوية بين الصور الشعرية والدراما. وبالإضافة إلى ذلك فإن مهارة شكسبير، فى طريق الصور الشعرية، فى التحام التعبيـر عـن الحالة الشخصية المزاجية مع خلق خلفية كجو للمسرحية، وكذلك مع تقديم الباعـث الأساسى للمسرحية، كل ذلك كان يشكل طريقة جديدة لإضفاء ثقل أكبـر وتعقيـد أكثر على لصورة الشعرية الواحدة. وبذلك يفعل شكسبير صورة الشـعرية تخـدم أهدافا متعددة فى وقت واحد.

ثم تقدمت الدراسة لتفحص باختصار أكثر بضعة عناصر لتطـور الصـور الشعرية عند شكسبير، فى الفترة التى تسمى الفترة المتوسطة. إن دمـج الصـور الشعرية مع سياقها قد درس، وأعطيت أمثلة عديدة تبين كيف أن الصور الشـعرية يمكن إثارتها عن طريق تداعى المعانى وكيف تم التمهيد لها مقدما، وكيف تهـادت فى ذاكرة الشاعر من حين لآخر، وكانت تنشأ من سياق الخيـال الـذى يتجـاوز السطح ويغزو اللغة. والاستعارة المفردة التى تكون أحيانا من نوع نادر وغريـب زادت أهميتها وإيحاءاتها مما جعلنا نستوعب العمليات الخفية والدمج بين فكر كاتب

الدراما وخياله. والطريقة التى يطور بها شكسبير، وبشكل ملحوظ فى تلك الفتـرة المتوسطة، طريقة غريبة للتعبير عن الأفكار المجردة من خلال لغـة الاسـتعارة، ويدمج فيها الشىء المجرد مع المعنوى، هذه الطريقة أتاحت الفرصة لوجود مـادة للبحث الممتع الذى يشار إليه هنا كمثال آخر لسيطرة شكسـبير المتزايـدة علـى مصادر لغة الاستعارة.

ثم فى فصل عن وظائف الصور الشعرية فى البناء الـدرامى تـم تصـوير الوظائف الدرامية للصور الشعرية لكى تمهد للأحداث ويعد لها، وذلك عن طريـق أمثلة من "تاجر البندقية" "والملك لير".

وفى تقديم لفصل عن تطور الصور الشعرية فى التراجيديات، تـم التأكيـد على الصور الشعرية ذات الأوجه المتعددة دراميـا، وعلـى أهميتهـا التركيبيـة وتماسكها الداخلى. والصور الشعرية وخاصة فى الفصول القليلة الأولى، غالبا مـا كانت تخلق فى أذهان الجمهور توقعات معينة، وتضع ألغازا أمامها ومن ثم كـان ينشأ توتر درامى لا يخلو من تأثير على خيال وعلى اتجاهات الجمهور. والصـور الشعرية بالنسبة لكاتب الدراما تصبح طريقة عميقة للتأثير على الجمهور ولقيادتـه وتوجيهه عن طريق المسرحية، دون أن يدرك ذلـك. إن الاتجاهـات المتعـددة، والسلاسل وأنماط الصور الشعرية، تتحد مع بعضها، لكـى تكـون شـبكة ثانيـة للأحداث، تسير فى ظل الحبكة الفعلية، وتتداخل معها بطرق شتى. وقد أوضحنا أن طريقة التعبير غير المقحمة وغير المباشرة، التى تقدمها الصور الشعرية، تتفق مع المهارة المميزة التى استخدمها شكسبير على مستويات مختلفة فى التراجيديات فـى حين أنه فى المسرحيات الأولى كان هدفه أن يجعل كـل شـىء واضـحا بقـدر الإمكان. وبهذا الخصوص فإن الغموض والتهكم الدرامى كان لابد مـن ذكرهمـا لأنهما يكسبان الصور الشعرية عمقا أكثر وتعقيدا أكثر. ويتضمن هذا أيضا ظاهرة

الاستجابة المزدوجة فى تفسير موقف معين من جانب المشاهدين من ناحية، ومن جانب الممثلين من ناحية أخرى.

وقد أوضحنا فى فقرة أخرى عن التراجيديات كيف أنه من خلال الصور الشعرية، تدخل القوى الكونية والفائقة للطبيعة فى الدراما، وكيف أن الصور الشعرية هى الوسيلة الرئيسية لإظهار العلاقة الوثيقة بين الإنسان وهذه القوى الأساسية والكونية ولكن عالم الطبيعة يزحف أيضا إلى المسرحية من خلال الصور الشعرية، عالم الطبيعة يشمل الحيوانات والنباتات، وهو يزحف ليس فقط لكى يخلق خلفية أو جوا بل لكى يشترك فى الحدث ويعبر رمزيا عن توافقات وعلاقات تنطوى تحت الحدث الحقيقى وتحتوى غالبا على المعنى الحقيقى للمسرحية ثم انتقلنا إلى فحص لطرق شكسبير الخيالية فى التشخيص (تخيل الجماد بشر)، وطريقته الجذابة فى تصوير الصفات المجردة. وهذه الصفات تقارن لتقنيات شكسبير فى مسرحياته الأولى. وطبقت أيضا طريقة المقارنات فيما يتعلق بأنماط محددة فى الأسلوب تميز مسرحيات شكسبير الأولى، ولكنها تتكرر الآن وإن كانت تتكرر بتطبيق مختلف ووظيفة مختلفة.

والخط الذى اتبع فى الفصل قبل الأخير قد تم السير عليه. وجاءت أمثلة كثيرة تصور الشكل الذى تظهر عليه الصور الشعرية، والقوة الإيحائية المثيرة التى تسببها الاستعارة الواحدة وتناسبها مع الفكرة التى تم التعبير عنها. ولقد أوضحنا كيف أن سرعة الحدث، وكذلك سرعة التفكير وشدة العاطفة، اجتمعت لتنتج لنا صورا شعرية غير عادية، وفيها خليط عجيب من العناصر. وقد خلق شكسبير، عن طريق هذا النوع من الصور الشعرية، الحقيقية الدرامية التى ليس لها نظير فى الدراما أو الشعر المعاصر، خلق لنا ولنفسه أداة فريدة للتعبير الدرامى، تتكيف بشكل متكافئ مع الأسلوب العام، ومع نغمة التراجيديات بالنسبة للاستخدامات

المتعددة التى يحولها إليها. وفى النهاية تم شرح كيف أن الصــور الشــعربة فــى التراجيديات عن طريق موضوعاتها المتكررة تساعد على ربط المشاهد والفصــول معا لكى تجعل النص الدرامى أكثر ترابطا وأكثر تشابكا. والانطباع الــذى نكونــه عند قراءة التراجيديات، بأن كل فقرة تقريبا ترتبط وتتشابك بطــرق مختلفــة مــع الفقرات الأخرى، قبلها أو بعدها، وتستمد وجودها بدرجة كبيرة من الــدور الــذى تلعبه الصور الشعرية. وهكذا تساعد الصور الشعرية، عندما تضيف لونا موحــدا ومفتاحا للتراجيديات، على خلق وحدة عضوية تجعلنــا ننســى نقــص الوحــدات الكلاسيكية الخاصة بالزمن وبالحدث.

والعديد من هذه المشكلات التى بدأناها فى فصل المقدمة، تم تتبعناها بشــكل متكامل فى الفقرات التالية، عن ست تراجيديات كل منها على انفراد. وكل من هذه الفصول ركزت الانتباه على وظائف قليلة خاصة، للصــور الشــعرية أو مظــاهر العلاقة بين الصور الشعرية والتركيب، بين الصور الشعرية والشخصــيات، بــين الصور الشعرية وموضوع الدراما. وهذه الطريقة الانتقائية اختيرت لتجنب زيــادة غير مطلوبة فى حجم ومحور هذه الدراسة، لأن المناقشة الكاملة للصور الشــعرية حتى لمسرحية واحدة بكل مظاهرها كان سيحتاج إلى مجلد كامل. والعيب الواضح لهذه الطريقة هى أن الكثير من النقاط المهمة لا يمكن تناولهــا، ولابــد أن يتــرك الكثير دون الحديث عنه. وكان لابد أن نتحملها، لكى نؤكد من الناحيــة الأخــرى، إمكانية مسح شامل مفهوم لتطور كل الصور الشعرية بكل تنوعاتها، لأن استيعاب ورؤية ذلك تلقائيا، سيكون مستحيلا فى أى دراسة متكاملة لأى مسرحية منفردة.

وفى الفصل الخاص ب"هاملت" تم فحص استخدام الصــور الشــعرية عنــد هاملت وعند الشخصيات الأخرى، وتمت أيضا دراسة قيمة الصور الشــعرية فــى الإفصاح عن اتجاهاته وعما يدور فى ذهنه. ورأينا أن هاملــت اســتخدم الصــور

الشعرية كقناع أو تنكر فى دور الجنون المفتعل، وكذلك كوسيلة ليقول الحقيقة للناس الآخرين دون أن يلحظوا حالته. ولكى نبين كيف أن الصور الشعرية فى تراجيديات شكسبير قد أصبحت جزءا متكاملا من تفكيره، وكيف أن تقليل اللغة الاستعارية واستخدام كلام سلس، يجعلنا نفقد ذلك العنصر ذا الأهمية للفهم، ليس فقط لفهم فقرة واحدة، ولكن أحيانا لفهم المسرحية بأكملها، من أجل ذلك كله تم التعليق على منولوجات هاملت الشهيرة، وأجريت دراسة أخرى عن العلاقة بين موضوع الصور الشعرية والأحداث الفعلية التى تحدث أو توصف فى المسرحية. وفى النهاية تم فحص وظيفة الصور الشعرية فى إبراز الموضوع الأساسى وفى توقع الأحداث القادمة.

وفى "عطيل" تم اختيار خط واحد ضمن خطوط كثيرة موجودة أمام القارئ ليتدارس الصور الشعرية، وهذا الخط يكمن فى الاستخدام المتناقض للصور البيانية بين عطيل وإياجو، وذلك يقدم لنا مثالا ملفتا للنظر عن فن شكسبير فى تكييف اللغة مع الشخصية. وكان من الممكن إلقاء الضوء على هذه العلاقة ليس فقط عن طريق المادة، بل عن طريق الشكل وأسلوب الصور الشعرية، وكذلك الطريقة التى تعكس بها الصور الشعرية التطور الداخلى والتجارب الحساسة التى تجتازها الشخصيات.

ودراسة الصور الشعرية فى "الملك لير" كانت تواجهها مشكلات بعيدة المدى. إن الدور الفريد الذى لعبته الصور الشعرية فى تلك المسرحية التى لم يسبق لها مثيل كان يتطلب دراسة لشخصية لير، وللدراما الداخلية التى تحدث فى داخله. ويمكن تفسير الأهمية المتزايدة ووفرة الصور الشعرية فى كلام لير بأنه أصبح أكثر عزلة فى عالم البشر مما يعنى أنه انقلب على نفسه، وحيث إنه فقد خاصية الاتصال والحوار المتعقل مع رفاقه من البشر فإنه اكتسب بصيرة خيالية وخلقا، عن طريقة صوره الشعرية، كما اكتسب شركاء جددا وعالما ثانيا فى إطار عالم

البشر، واستطاع أن يكون على اتصال به وأحس أنه ينتمي إليه. والكلام على هيئة صور شعرية يصبح بالنسبة للير أنسب، للتكلم وللتعبير عن النفس، وهو مناسب أيضا لأن يظهر إلى النور قوته في رؤية ما هو قادم، وأن يكشف الأعمال السرية غير مترابطة لعقله المشتت الذي يهذي، وأن يكشف قدرته غير العادية للتحدث مع عالم العناصر البعيد عن متناول أيدينا. إن تتابع الصور الشعرية في كلام لير يحتوي على القصة الكاملة لتحويل صورة روحه إلى صورة أخرى. إن التطور الداخلي للبطل الذي يقدم لنا فقط عن طريق الصور الشعرية لم يحدث في مسرحية أخرى كما حدث في الملك لير، ولم يحدث في أي مسرحية أخرى بخلاف "الملك لير" أن الصور الشعرية أخبرتنا عما كان شكسبير يفكر فيه بنفسه عن الشخصيات، وعن المشكلات التي قدمها الحدث الخارجي للمسرحية. إن رجحان كفة الصور الشعرية، وخاصة في الفصول الثاني والثالث والرابع، يمكن إرجاعه إلى السمة المميزة لهذه التراجيديا، ألا وهي توسيع الدراما الإنسانية، بحيث تصبح شيئا عالميا وأكثر فهما، حتى إننا نشاهد في فقرة برادلي الشهيرة صراعا، ليس بين أشخاص معينين مثلما هو صراع بين قوى الخير والشر في العالم وهذه القوى الكونية، عالم الطبيعة وعالم العناصر أدخلت إلى المسرحية واشتركت في أحداثها عن طريق الصور الشعرية. وأيضا تم توضيح كيف أنه في الفصول الأولى، كانت الصور الشعرية تملك تلك الدلالة التنبؤية مدمجة مع التهكم الدرامي الذي ساعد في التمهيد للأحداث القادمة وجعل الجمهور ينتظر في ظلام ويتوقع سير الأحداث. وتبدو الصور الشعرية في "الملك لير"، بالمقارنة بالمسرحيات الأخرى، لها علاقات مشتركة مع بعضها، بحيث تصير أنماطا متميزة بصورة واضحة. وبالإضافة إلى ذلك فهي تعتبر متطابقة فيما يختص بالدراما الداخلية والمعنى الخفي للمسرحية، وبذلك فإن التحليل التفصيلي الكامل للصور الشعرية في هذه التراجيديا سيوصلنا

إلى نتائج مثمرة[١]. وقد خصصت فقرة خاصة لهذه الصور الشعرية والمقارنة والحكم التى استخدمها المهرج وقد زودتنا بطريقة جديدة تماما وأصيلة فى استخدام الصور الشعرية. وفى النهاية تمت مناقشة الدور الذى لعبته الصور الشعرية عن الطبيعة، وبصفة خاصة صور الحيوانات فى "الملك لير".

إن الجو الثرى متعدد الألوان فى مسرحية أنطونيو وكليوباترا لابد أنه لفت نظر كل قارئ لتلك التراجيديا. والفصل المخصص لهذه المسرحية لفت الانتباه إلى الطرق المتنوعة الدقيقة التى تستطيع بواسطتها الصور الشعرية أن تهيئ الجو المناسب تدريجيا. ومرة ثانية يجعل شكسبير صوره الشعرية تخدم أهدافا متعددة فى الوقت نفسه. وبطريقة تلقائية تسمو الصور الشعرية بالجو وترسم الشخصيات الدرامية وتمدنا بتعبير مناسب للحالة النفسية للمتكلم فى اللحظة المناسبة. وهذا التكيف الخاص للصور الشعرية مع الحاجة الملحة للموقف الدرامى وصل فى "أنطونيو وكليوباترا" إلى درجة عالية من الإتقان. إن وظيفة تتابعات معينة للصور الشعرية الرمزية فى مصاحبة ارتفاع وسقوط أنطونيو، وفى إعطاء تعبير لعلاقته مع القوى الكونية تم تناولها. وأخيرا بذلت محاولة لتوضح كيف أن شخصية كليوباترا ذات التنوع اللانهائى تجد نظيرا لها فى الصور الشعرية المتنوعة غير العادية التى تصفها.

وفى الفصل الخاص بكوريولانوس أثير السؤال: إلى أى مدى يخول لنا أن نتوصل من الصور الشعرية إلى استنتاجات عن وجهات نظر شكسبير الخاصة وعما يحبه أو لا يحبه.

---

(١) بعد استكمال هذا الكتاب، نفذ هذا فى الوقت نفسه روبرت بى هيلمان فى دراسته "المسرح الكبير: الصور الشعرية والتركيب فى الملك لير". ولاية لويزيانا، مطبعة الجامعة، ١٩٤٨.

فى الوقت الذى كان يعتقد بصفة عامة أن من الصواب أن نتناول تلك المشكلة بتحفظ وبحرص شديدين فإنه يبدو أن "كوريولانوس" تستثنى من هذه القاعدة. إن استخدام الصور الشعرية الصريح المفرط والأسماء الاستهزائية للرعاع يبدو أنها تعبير عن نفور قوى من جانب شكسبير لهذه الطبقة من الشعب وخاصة أن هذا تم تأكيده فى المسرحيات الأخرى. وعلى عكس هذه المجموعة من الصور الشعرية تم لفت النظر إلى الصور الشعرية المتعددة التى تصف كوريولانوس واستخدام شكسبير لهذه الصور ليؤكد على قدرة البطل الملفتة للنظر على عمل كل شىء وهى إحدى سمات المسرحية المميزة.

إن دراسة الصور الشعرية فى "تايمون" الأثينى عرضت مشكلات ممتعة عديدة مكنتنا من أن نرى كيف وجدت علاقة مهمة بين توزيع الصور الشعرية غير المتكافئ على مدار المشاهد والفصول والتطور غير الطبيعى لشخصية تايمون.

وقد فحصت الأسباب التى دعت إلى زيادة الصور الشعرية وتكرارها فى الفصول الأخيرة، وأمكن إبراز وظائف جديدة متعددة كان لابد أن تقوم بها الصور الشعرية.

وأعطيت أمثلة كثيرة لإثبات الظاهرة الغريبة، وهى أن الصورة الشعرية أمكنها فى مرحلة متأخرة أن تتحول إلى حقيقة. وكذلك العملية العكسية بأن الحادثة الحقيقية فى الدراما تستغل لإيجاد الصور الشعرية والتشبيهات.

وفى النهاية تم توضيح كيف أن تجربة تايمون الداخلية ونظرته إلى العالم انعكست عن طريق تتابع صور شعرية مميزة، وهنا يثار سؤال: هل نحن يخول لنا أن نصل إلى أى استنتاجات من هذا الترجيح لاستعارات المرض عن وجهة نظر شكسبير الخاصة؟.

وإذا نظرنا نظرة عامة فإن التراجيديات لظهرت براعة شكسبير فى مواءمة الصور الشعرية مع الأهداف الدرامية فى أحلى صورها. والوظائف التى تؤديها

الصور الشعرية، كما رأينا، لها طبيعة معقدة ومتنوعة، والتناسب الدرامى للصور الشعرية غير عادى؛ لأننا عندما نتكلم عن براعة شكسبير الدرامية فى التراجيديا، سيكون من المستحيل تماما أن نتجاهل الدور الذى تلعبه الصور الشعرية. إنها أصبحت حقا أداة مهمة ورقيقة فى يد الكاتب المسرحى. ويبدو أن هذا هو الإنجاز الفريد لشكسبير. لقد كافح من أجل نقل وسيلة التعبير، أمكنها أن تصبح من صميم الجو الشعرى، وذلك بفضل الطبيعة نقل هذه الوسيلة إلى أداة درامية مائة فى المائة، أداة للتأثير والتعقيد[1] الذى لم نتنبأ به.

والصور الشعرية فى المسرحيات الرومانسية بصفة عامة لم تبين أى تطور آخر بخصوص التوجهات التى رأيناها فى التراجيديات، ولكنها كشفت عودة إلى الصور الشعرية والوصفية التى رأيناها، فى بعض المسرحيات الفكاهية فى فترة شكسبير المتوسطة. إن حركة الحدث البطيئة، وهى من سمات الرومانسيات، أنتجت لنا نوعا من الصور الشعرية أقل كثافة بحيث يسمح بتطور دقيق ومنقح. إن التوازن العقلانى بين الفكر والتعبير الذى انقلب فى التراجيديات تم تحقيقه فى المسرحيات الرومانسية، ونتيجة لذلك أثر على شكل وأسلوب الصور الشعرية.

فى حين أن الصور الشعرية فى التراجيديات كانت تستوعب الأحداث، لذا فإن وظيفتها كانت فى "العاصفة" عكس ذلك، لقد كانت وظيفة تتابعات معينة

(١) فى الجزء الأخير من كتابه الذى كتب بالألمانية عن الصور الشعرية عند شكسبير، حاول المؤلف أن يوضح كيف أن الصور الشعرية فى أدب عصر اليزابيث، كانت موجودة أساسا فى الشعر والنثر، واحتفظت ندما نقلت إلى الدراما، فى معظم الحالات بعلامات هذا الاستخدام الشعرى أو النثرى. وإذا بحثنا فى مقالات عصر اليزابيث النقدية، سنتبين كيف أن الملاحظات النقدية عن استخدام الصور الشعرية كانت محصورة فى الدور الذى لعبته فى الشعر وفى النثر. إن الوظائف والخصائص الدرامية التى تستخدمها الصور الشعرية يبدو أنها لم تناقش قط مع نقاد عصر اليزابيث. إن شكسبير بمفرده هو الذى استكشف هذه الإمكانيات. ويبدو أن مارلو هو كاتب المسرح الوحيد قبل شكسبير الذى يمكن أن يقال عنه، إنه استخدم الصور الشعرية بطريقة خاصة درامية.

للصور الشعرية، تعيد إلى الأذهان عاصفة البحر فى المشهد الأول عبر تلميحات وإشارات دائمة. هذه الصور الشعرية الخاصة بالبحر وبالعاصفة تواءمت بدقة مع الشخصيات المختلفة، وحددت مجالاتهما المختلفة في الوجود. وعن طريق فحص الصور الشعرية المتنوعة والمعقدة عن الطبيعة نستطيع أن نحقق بصيرة أقوى من تقنيات شكسبير فى خلق هذا الجو الأرضى القوى الذى يعم المسرحية كلها ويساير إحساساتنا بشدة. إن العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وهى عنصر مهم فى الجزيرة الساحرة، كانت تنعكس أيضا فى الصور الشعرية فى المسرحية. وأخيرا فإن توزيع الصور الشعرية على الشخصيات فى المسرحية، وكذلك علاقتها بالتركيب الدرامى تم فحصه.

وفى "حكاية الشتاء" تم فحص الصور الشعرية من ناحية التناقض بين المجالات المختلفة التى يدور حولها الحدث. وتم توضيح كيف أن الصور الشعرية تساعد كثيرا على تأكيد وإظهار ذلك التناقض مضيفة تلون وخلفية وحياة إلى مفهوم شكسبير الدرامى لأننا نجد فى هذا النوع من الدراسة أن تراصف حياة الفلاحين المؤثرة الواقعة مع الرقة الشعرية لحياة العشاق الرومانسية وكذلك وظيفتها فى البناء الدرامى قد نوقشت.

أما فى مسرحية "سيمبيلين" فقد أثير بشأنها سؤال هو: إلى أى مدى يمكن أن تخدم الصور الشعرية كاختبار للآراء النقدية عن تلك المسرحية؟. إن نقص ثبات الأسلوب فى سيمبيلين والعودة إلى عادات الأسلوب القديمة يمكن إثباتها عن طريق الاستخدام غير المتناسق، وعن طريق شكل الصور الشعرية. ورجوعها مرة ثانية إلى أهداف الميلودراما والبلاغة. ومن الناحية الأخرى فإن سيمبيلين قدمت بعض الأمثلة الصادقة على براعة شكسبير فى مواءمة الصور الشعرية مع الشخصيات وبينت كيف استخدمها شكسبير كوسيلة لإعطاء الكلام تفرداً.

والمؤلف يدرك تماما أن الأمر يتطلب فى هذه الدراسة تصالحا بين الحاجة لتحليل تفصيلى لكل مسرحية على حدة والنظرة الأكثر إيجازا. مثل هذا التصالح سيظل بصورة ما غير مرض، ونتيجة لذلك من المحتمل أن يحس الكثير من القراء أن هناك شيئا ناقصا. والبعض سوف يحس بالأسى أن بعض المسرحيات المهمة مثل "عطيل" أو "ترويلاس وكريسيدا" لم يتم الحديث عنها فى فصول منفصلة، وسوف يشكو آخرون أن "الليلة الثانية عشرة" وكل ما ينتهى على ما يرام فهو جيد، وتسمع جعجعة ولا ترى طحنا وكذلك "هنرى الرابع"، لم ونقل عنها إلا القليل. وسوف يتفق آخرون على أنه كان من الأفضل أن نتبع خطا واحدا منتظما من البداية وحتى النهاية (مثل علاقة الصور الشعرية بالسياق، أو تقنيات شكسبير فى وضع سمات الشخصيات الدرامية عن طريق الصور الشعرية)، بدلا من تجربة الكثير من العناصر وابتذال مشكلات كثيرة لم تناقش بجهد وفير. ومثل هذه الأبحاث المنتظمة الكاملة مع ذلك كان سينتج عنها استبعاد عدد من المظاهر المناسبة المعدلة، وكان أيضا سيعزل كثيرا الظاهرة الخاصة التى نحن بصددها. ويبدو أن دراسة مسرحيات شكسبير معرضة لخطر أنها ستتشعب إلى العديد من الممرات المتخصصة بدرجة عالية فيما يتعلق بالمدخل. وبذلك تصبح منفصلة كل منها عن الأخرى بدلاً من توحدها ودمجها. وهؤلاء الذين يدرسون مهارة شكسبير الدرامية مهتمون أولا بالحبكة والشخصية ومعرضون لأن يهملوا الأسلوب والمفردات. وكقاعدة عامة فإن الدارسين للغته ولصوره الشعرية لا يهتمون كثيرا بالحبكة والشخصية أو بالعناصر الأخرى الموجودة فى دراسة متكاملة لمسرحية وهى المصادر والموضوعات والمشكلات المقدمة ومهمة الممثل... إلخ. وحيث إن كل هذه العناصر ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا، وتعتمد كل منها على الأخرى فإن البحث المتخصص جدا، وتركيز كل الانتباه وكل الموارد وكل الأبحاث على عنصر واحد فقط من المحتمل أن يجعلنا ننظر إلى هذا العنصر كشىء منفصل

وتنسى اعتماده المستمر على عوامل أخرى كثيرة فى الدراما. إن تفريد الصور الشعرية من أجل دراسة غاية فى التخصص، يبدو أنه أكد فى غير موضعه على الأنماط الفلسفية لشكسبير وإلى إغراء غريب على استخلاص معنى رمزى لكل صورة شعرية أخرى تأتى فى النص.

إن الدراسة الحالية تحاول أن تتجنب هذا الحظر، وتتناول موضوع الصور الشعرية عند شكسبير من زوايا مختلفة، لتبين اعتماده على العناصر متعددة الجوانب لمهارته الدرامية. غير أن هذه الدراسة من الناحية الأخرى جرت على نفسها المخاطر فى تقديم فوضوى غير منظم، يسعى المؤلف إلى مداراته. ومع ذلك يبدو أن التقدير الصحيح لتطور مهارة شكسبير يمكن التوصل إليه، إذا عمل الكثير لتقريب الطرق المنفصلة للبحث، ولإظهار الاعتماد المتبادل بين كل من الأسلوب والمفردات والصور الشعرية والحبكة، وتقنية رسم الشخصيات وكل العناصر المكونة للدراما . إن الدراسة الحالية يجب أن تفهم على أنها أول محاولة على سبيل التجربة، لتبين بعض التوجهات التى يمكن عن طريقها متابعة فحص تطور الصور الشعرية عند شكسبير، إذا نظر إليها ضد خلفية نمو الفن الدرامى. ولكنها لا تدعى أنها قد استنفذت بحث الموضوع بطريقة منظمة استيعابية.

المراجع

The more important books up to 1949 are discussed by Una Ellis-Fermor, *Some Recent Research in Shakespeare's Imagery*, The Shakespeare Association, London, 1937, and in the same author's article "Shakespeare and his world: The Poet's Imagery", *Listener* XLII, 1949. For later studies see Kenneth Muir, "Shakespeare's Imagery—Then and Now", *Shakespeare Survey* 18, 1965.

G. W. Knight, *Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare*, London, 1929.
F. C. Kolbe, *Shakespeare's Way*, London, 1930.
C. F. E. Spurgeon, *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies*, London, 1930.
G. W. Knight, *The Wheel of Fire*, London, 1930.
George Rylands, *Words and Poetry*, London, 1930.
C. F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Iterative Imagery*, Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1931.
G. W. Knight, *The Imperial Theme*, London, 1931.
G. W. Knight, *The Shakespearian Tempest*, Oxford, 1932.
John Middleton Murry, "Imagery and Imagination", Chapter XII in *Shakespeare*, London, 1936.
C. F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, 1936.
D. A. Traversi, "*Coriolanus*", *Scrutiny* VI, 1937.
Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, London, 1945.
Hereward T. Price, "Function of Imagery in *Venus and Adonis*", *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, XXXI, 1945.
Edward A. Armstrong, *Shakespeare's Imagination. A Study of the Psychology of Association and Inspiration*, London, 1946; repr. with revisions Lincoln, 1963.
R. D. Altick, "Symphonic Imagery in *Richard II*", *PMLA* LXII, 1947.
Cleanth Brooks, "The Naked Babe and the Cloak of Manliness", in *The Well-Wrought Urn*, New York, 1947.
Sister Miriam Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, New York, 1947.
G. W. Knight, *The Crown of Life. Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*, London, 1947.
J. C. Maxwell, "Animal Imagery in *Coriolanus*", *Modern Language Review* XLII, 1947.

Audrey Yoder, *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal*, New York, 1947.

E. R. Curtius, "Das Buch als Symbol (Shakespeare)", in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948. [English edition, New York, 1953.]

Robert B. Heilman, *This Great Stage. Image and Structure in "King Lear"*, Baton Rouge, 1948.

Francis R. Johnson, "Shakespearian Imagery and Senecan Imitation", in *Joseph Quincy Adams Memorial Studies*, Washington, 1948.

Alan S. Downer, "The Life of Our Design: The Function of Imagery in the Poetic Drama", *The Hudson Review* II, 1949; repr. in L. F. Dean, ed., *Shakespeare. Modern Essays in Criticism*, New York, 1961.

Mikhail M. Morozov, "The Individualization of Shakespeare's Characters through Imagery", *Shakespeare Survey* 2, 1949.

Donald A. Stauffer, *Shakespeare's World of Images. The Development of his Moral Ideas*, New York, 1949.

W. R. Keast, "Imagery and Meaning in the Interpretation of *King Lear*", *Modern Philology* 47, 1949/50.

T. W. Baldwin, *On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets*, Urbana, 1950.

E. C. Pettet, "The Imagery of *Romeo and Juliet*", *English* VII, 1950.

Alice, S. Venezky, "Shakespeare's Pageant Imagery", in *Pageantry on the Shakespearean Stage*, New York, 1951.

Roy Walker, "Shakespeare's Star Imagery", *English* VIII, 1951.

R. A. Foakes, "Suggestions for a New Approach to Shakespeare's Imagery", *Shakespeare Survey* 5, 1952.

J. E. Hankins, *Shakespeare's Derived Imagery*, New York, 1953; repr. 1967.

M. C. Bradbrook, "Fifty Years of the Criticism of Shakespeare's Style: A Retrospect", *Shakespeare Survey* 7, 1954.

Robert Fricker, "Das szenische Bild bei Shakespeare", *Annales Universitatis Saraviensis* 5, 1956.

Robert B. Heilman, *Magic in the Web. Action and Language in "Othello"*. Lexington, 1956.

Charlotte Ehrl, *Sprachstil und Charakter bei Shakespeare*, Heidelberg, 1957. [Based on Ph.D. thesis, Munich, 1949.]

Carl Fehrmann, "The Study of Shakespeare's Imagery", *Moderna Sprak* LI, 1957.

A. Gerstner-Hirzel, *The Economy of Action and Word in Shakespeare's Plays*, Bern, 1957.

John Lawlor, "Mind and Hand – Some Reflections on the Study of Shakespeare's Imagery", *Shakespeare Quarterly* 8, 1957.

M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, London, 1957; repr. 1965.

Maurice Charney, *Shakespeare's Roman Plays. The Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, 1961.

David Daiches, "Imagery and Meaning in *Antony and Cleopatra*", *English Studies* XLII, 1962.

V. Y. Kantak, "An Approach to Shakespearean Tragedy: The 'Actor' Image in *Macbeth*", *Shakespeare Survey* 16, 1963.

Vance MacMullen, "Death Imagery in *Antony and Cleopatra*", *Shakespeare Quarterly* XIV, 1963.
Francis Berry, *The Shakespeare Inset*, London, 1965.
Martha H. Golden, "Stage Imagery in Shakespearean Studies", *Shakespearean Research Opportunities* I, 1965.
Alexander Augustin, *Der Einfluß der Quellen auf Shakespeares Bilder und Motive*, Ph.D. thesis, Hamburg, 1966.
Rudolf Stamm, "The Theatrical Physiognomy of Shakespeare's Plays", in *The Shaping Powers at Work*, Heidelberg, 1967.
Walter Whiter, *A Specimen of a Commentary on Shakespeare*. Being the text of the first (1794) edition revised by the author and never previously published. Ed. Alan Over, compl. by Mary Bell, London, 1967.
Wolfgang Clemen, *A Commentary on Shakespeare's "Richard III"*, London, 1968.
Brian Vickers, *The Artistry of Shakespeare's Prose*, London, 1968.
Maurice Charney, *Style in "Hamlet"*, Princeton, 1969.
Dieter Mehl, "Emblems in English Renaissance Drama", in *Renaissance Drama* II, ed. S. Schoenbaum, Evanston, 1969.
Inga-Stina Ewbank, "Shakespeare's Poetry", in *A New Companion to Shakespeare Studies*, ed. K. Muir and S. Schoenbaum, Cambridge, 1971.
Inga-Stina Ewbank, "More pregnantly than words", *Shakespeare Survey* 24, 1971.
Wolfgang Clemen, *Shakespeare's Dramatic Art. Collected Essays*, London, 1972.
T. R. Henn, *The Living Image*, London, 1972.
Dieter Mehl, "Visual and Rhetorical Imagery in Shakespeare's Plays", *Essays & Studies* 25, 1972.
Kenneth Muir, *Shakespeare the Professional and Related Studies*, London, 1973. [Includes a survey of criticism on Shakespeare's imagery and four relevant articles on imagery in the histories, in *Romeo and Juliet*, *Hamlet* and *Macbeth*.]
John Doebler, *Shakespeare's Speaking Pictures. Studies in Iconic Imagery*, Albuquerque, 1974.
Martha H. Fleischer, *The Iconography of the English History Play*, Salzburg, 1974.
Jörg Hasler, *Shakespeare's Theatrical Notation: The Comedies*, Bern, 1974.
Jürgen Beneke, *Metaphorik im Drama. Dargestellt an Shakespeares "Pericles" und "Cymbeline"*, Bonn, 1975.
Rudolf Stamm, "The Alphabet of Speechless Complaint", in *The Triple Bond*, ed. J. G. Price, London, 1975.
Heinz Zimmermann, *Die Personifikation im Drama Shakespeares*, Heidelberg, 1975.

المترجمون فى سطور:

جمال عبد الناصر

- أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة .
- دكتوراه أدب المسرح الإنجليزى (جلاسجو ١٩٨٣) .
- عضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة والأساتذة المساعدين .
- وكيل كلية الأداب ورئيس قسم اللغة الإنجليزية – جامعة القاهرة – فرع بنى سويف .
- عضو لجنة المعادلات بالمجلس الأعلى للجامعات .
- عضو لجنة معادلات المعاهد العليا الخاصة للغات .
- محكم فى مجلة كلية الآداب جامعة الملك سعود (سابقا) .
- عضو فريق بحثى فى جامعة كاسل الألمـــانية (سابقا) .
- عضو فريق بحثى فى برنامج تطوير اللغة الإنجليزى (الثانى) .
- رئيس جلسات بمؤتمر اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة .
- شارك فى العديد من المؤتمرات المحلية والدولية .
- عضو لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة .
- عضو اتحاد الكتاب .
- عضو نقابة المهن التمثيلية (شعبة النقد) .
- عضو نادى القصة (شعبة النقد) .
- محكم فى لجنة الجوائز – اتحاد الكتاب .
- محكم فى لجنة الجوائز – نادى القصة .
- عضو لجنة القراءة بالهيئة المصرية العامة للكتاب .
- محاضر معتمد بهيئة قصور الثقافة .
- ناقد دائم بجريدة المساء .
- مترجم وكاتب وناقد معتمد بالإذاعة المصرية .
- ناقد وكاتب بالمجلات والصحف المصرية .
- مترجم مهرجان القاهرة السينمائى الدولى (أربـــع دورات) ومهرجـــان ســـينما الطفل (الأول والسابع) .

- مترجم شركة آرا الدولية بالسعودية (سابقا) .
- من ترجماته : "كتابة النقد السينمائى" (المجلس الأعلى للثقافة) "الطاغية ومسرحيات أخرى" (هيئة قصور الثقافة) .

مدحت الجيار

- أستاذ النقد الأدبى ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة الزقازيق . ناقد أدبى – وله عشرون كتابا أهمها "علم النص" ، "مسرح شوقى الشعرى" ، "الشاعر والتراث" ، يقوم بالعمل العام منذ ربع قرن . هذا هو أول كتاب له فى مجال الترجمة .

جمال جاد الرب

- موجه أول اللغة الإنجليزية سابقا مترجم حاليا . قضى ٣٨ عاما فى تدريس اللغة الإنجليزية والترجمة ، وأقام دورات للمدرسين فى مجال الترجمة واللغة ، فاز بجائزتين من جامعة عين شمس لدقته فى مجال الترجمة عن كتاب "فلسفة اللغة العربية" (من العربية إلى الإنجليزية) ، "حوار مع أنتونى كونتون" (من الإنجليزية إلى العربية) ، عضو فى أتيليه القاهرة ، وعضو جمعية الفيلم ، وكذلك عضو فى معهد جوته الألمانى .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء (ج١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى وبدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥- مثنوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	بول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلان تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين بارير	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدي أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دنيا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد علي
٤٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتي
٤٩-	الإسلام في البلقان	هـ. ت. نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستي	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسي التدعيمي	ب. نوفاليس وس. روسيوس وروجر بيل	لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ. ف. ألنجتون	مرسي سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقي للمسرح	ج. مايكل والتون	محسن مصيلحي
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	علي يوسف علي
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود علي مكي
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطي
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبري محمد عبد الغني
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور سميث	بإشراف: محمد الجوهري
٦٢-	لذة النص	رولان بارت	محمد خير البقاعي
٦٣-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدي أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمي	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسي العجوز	ت. س. إليوت	فؤاد مجلي
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين. ب. تومبكنز	حسن ناظم وعلي حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك في مصر	ل. ا. سيميونوفا	حسن بيومي

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامثى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	سادى بلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	چوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد فاجنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف البمبى
١٤٧- مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أتيال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفانانسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و. ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة حالة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩– العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠– محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١– الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢– سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣– عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤– مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥– شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦– المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧– سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨– الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩– تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠– ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١– الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢– تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣– الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤– تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥– الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦– الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧– ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨– شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩– السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠– مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١– فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢– قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣– مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤– قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥– سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦– جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧– مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨– لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتازار	على إبراهيم منوفى
٢١٩– بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠– الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١– شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢– فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣– العلم فى مجتمع حر	بول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤– دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥– حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦– أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧- المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	خوسيه ماريا دييث بوركي	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمري
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمي سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٣- فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزي (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادي	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربي مدبولي أحمد
٢٣٩- العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاي حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١- في انتظار البرابرة (رواية)	ج. م. كوتزي	ابتسام عبدالله
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبري محمد حسن
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (جـ١)	ليفي بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤- الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق علي منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	علي إبراهيم منوفي
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوي
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	علي بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيميونوفا	حسن بيومي
٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودي جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودي جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلي رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٦١- رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	جون جريبين	علي يوسف علي
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلي	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	چوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عثمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديڤيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	چورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روچر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	چوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	چين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مجـ١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مجـ٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فتجنشتين	چون هيتون وجودى جروڤز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	چين هوب وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالاپارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديڤيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكي
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف چونز وبورين ڤان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجي هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال في المنهج الفلسفي	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدي
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	چانيس مينيك	هويدا السباعي
٣١٥- جرامشي في العالم العربي	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحي
٣١٦- محاكمة سقراط	أي. ف. ستون	نسيم مجلي
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموڤا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسي في السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايتري سبيڤاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليڤي برو ڤنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة في تاريخ الفن الغربي	دبليو بوچين كليبناور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يوناني قديم	هانم محمد فوزي
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدي	محمود علاوي
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق علي منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شيء عن التمثيل الصامت	مارڤن شبرد	سامي صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراي	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	علي إبراهيم منوفي
٣٣٣- الإسلام في بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمي
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالي ساروت	فتحي العشري
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	چوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوي
٣٣٩- تاريخ الأدب في إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخري لبيب

٣٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	يونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدهوبز وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية) — سنيل بات — جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة — جونتر جراس — شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة — ر. ل. تراسك — رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان — بهاء الدين محمد اسفنديار — أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر) — محمد إقبال — سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال — سوزان إنجيل — إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية) — محمد على بهزادراد — يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى — جانيت تود — ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر) — جون دن — بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر) — سعدى الشيرازى — محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى — نخبة — سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى — إم. فى. روبرتس — عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية) — مايف بينشى — منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية — فرناندو دى لاجرانجا — عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق — ندوة لويس ماسينيون — زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون — پول ديڤيز — هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية) — إسماعيل فصيح — سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك — تقى نجارى راد — محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك: نيتشه — لورانس جين وكيتى شين — إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك: سارتر — فيليب تودى وهوارد ريد — إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك: كامى — ديڤيد ميروفتش وآلن كوركس — إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية) — ميشائيل إنده — باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات — زيادين ساردر وآخرون — ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج — ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت — ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان) — تودور شتورم وجوتفرد كولر — عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى — ديڤيد إبرام — ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية) — أندريه جيد — حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ — مانويلا مانتاناريس — جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه — مجموعة من المؤلفين — طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر — چوان فوتشركنج — عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة — برتراند راسل — إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن — كارل بوبر — الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى — چينيفر أكرمان — أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢) — ليڤى بروڤنسال — بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر) — ناظم حكمت — محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب — باسكال كازانوڤا — أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية) — فريدريش دورينمات — أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر — أ. أ. رتشاردز — محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	ڤولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياڤللى	پاتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديڤيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	ملحمة السيد	تراث شعبى إسبانى	الطاهر أحمد مكى
٤٤٨-	الفلاحون (ميراث الترجمة)	الأب عيروط	محى الدين اللبان ووليم داود مرقس
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرية السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النتة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريويذر	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفل إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذي حَدَثَ في حَدَث ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧- الحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوي
٥٣٨- النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيلر	محمد الحديدي
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودي وآن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلي وليتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	علي عبد الرءوف البمبي
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفي السيد مارسو	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦- أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحي أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولي في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

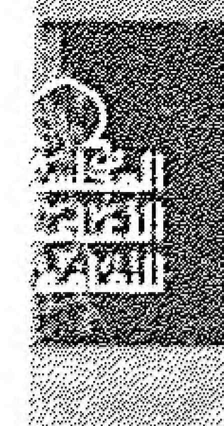
٥٦٩-	موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤-	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥-	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكى	چون ماهر وچودى جروتز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج١)	چون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨-	أمنحوتپ الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩-	تمبكت العجيبة	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول ڤاليرى	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢-	ليوتار نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

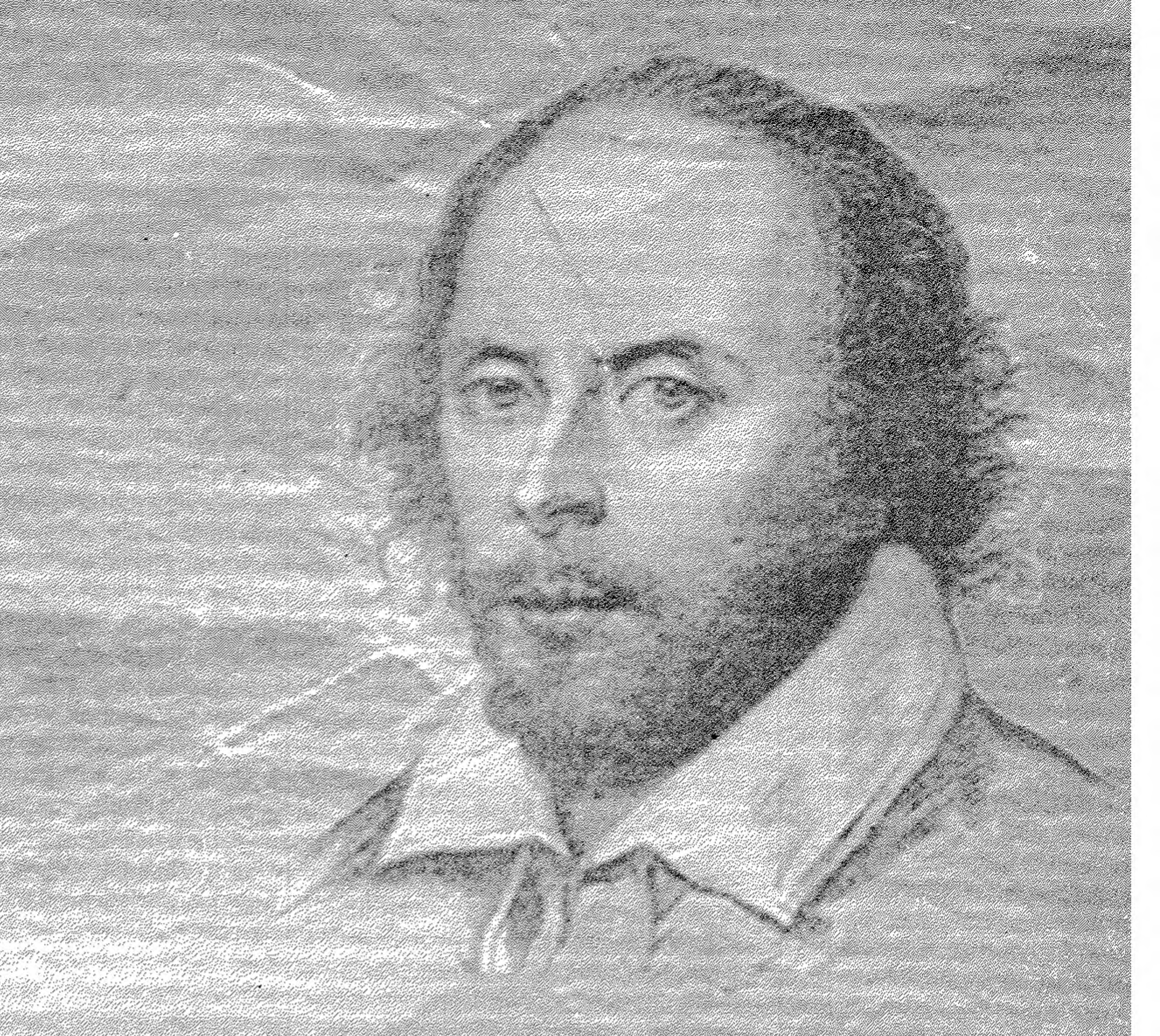
٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة التفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٣٧ إلى ١٩٣٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعى
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الحلوانى
٦٢٥-	الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دوايرس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥-	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	الطوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كيجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سيهر تبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	ديليسبس الذى لا تعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساستري	ممدوح البستاوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢-	رحلة إلى الجذور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٥٢٥٥ / ٢٠٠٤





هذه أول دراسة استطلاعية للصور الشعرية عند شكسبير. وهى تعد جزءا متكاملا من تطور الفن الدرامى عنده. والكتاب يلقى ضوءا جديدا على عبقرية الإبداع عند هذا الكاتب المسرحى المتميز، وذلك عن طريق عرض أمثلة أحسن اختيارها، تبين المراحل المتقدمة فى استخدام شكسبير للصور الشعرية بالتركيب والأسلوب وموضوعات المسرحيات.